

Heft 39

STUDIEN
ZUR

EUTSCHEN UNSTGESCHICHTE

[illegible]

[illegible]
[illegible]SCHNITTEN, KUPFERSTICHEN UND
GEMÄLDEN.

VON

Dr. **KARL RAPKE.**

MIT 10 LICHTDRUCKTAFELN.



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1902

Von den **Studien zur Deutschen Kunstgeschichte** sind bis jetzt erschienen:

1. Heft. Verzeichniss der Gemälde des Hans Baldung gen. Grien zusammengestellt von Dr. phil. Gabriel von Térey. ℳ 2. 50

2. Die Sculpturen des Strassburger Münsters. Erster Theil: Die älteren Sculpturen bis 1589. Von Dr. Ernst Meyer-Altona. Mit 35 Abbildungen. ℳ 3. —

3. Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der Deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter. Von Dr. Rudolf Kautzsch. ℳ 2. 50

4. Der Uebergangsstil im Elsass. Ein Beitrag zur Baugeschichte des Mittelalters. Von Ernst Polaczek. Mit 6 Lichtdrucktafeln. ℳ 3. —

5. Die bildenden Künste am Hof Herzog Albrechts V. von Bayern. Von Max Gg. Zimmermann. Mit 9 Autotypieen. ℳ 5. —

6. Der Meister der Bergmannschen Officin und Albrecht Dürers Beziehungen zur Basler Buchillustration. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Holzschnittes. Von Dr. Werner Weisbach. Mit 14 Zinkätzungen und 1 Lichtdruck. ℳ 5. —

7. Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479. Von Dr. Rudolf Kautzsch. Mit 2 Lichtdrucktafeln. ℳ 4. —

8. Die Basler Buchillustration des XV. Jahrhunderts. Von Dr. Werner Weisbach. Mit 23 Zinkätzungen. ℳ 6. —

9. Eine Thüringisch-Sächsische Malerschule des XIII. Jahrhunderts. Von Arthur Haseloff. Mit 112 Abbildungen in Lichtdruck. ℳ 15. —

10. Die Bamberger Domsculpturen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XIII. Jahrhunderts. Von Artur Weese. Mit 33 Autotypieen. ℳ 6. —

11. Ueber den Humor bei den deutschen Kupferstechern und Holzschnittkünstlern des XVI. Jahrhunderts. Von Dr. Reinhold Freiherr von Lichtenberg. Mit 17 Tafeln. ℳ 3. 50

12. Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit. Von Dr. Chr. Scherer. Mit 16 Abbildungen im Text und 10 Tafeln. ℳ 8. —

13. Tobias Stimmers Malereien an der Astronomischen Münsteruhr zu Strassburg. Von A. Stolberg. Mit 3 Netzätzungen im Text u. 5 Kupferlichtdrucken in Mappe. ℳ 4. —

STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE
39. HEFT.

DIE PERSPEKTIVE UND ARCHITEKTUR

AUF DEN

DÜRER'SCHEN HANDZEICHNUNGEN, HOLZSCHNITTEN, KUPFERSTICHEN UND GEMÄLDEN.

VON

Dr. **KARL RAPKE.**

MIT 10 LICHTDRUCKTAFELN.



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1902

Inhaltsübersicht.

I.

«Dorum sech ein Idlicher zu ihm selbs, dass ihm die Lieb nit ein blind Urtheil geb.»

Dürer.[1]

Dürers «Unterweisung in der Messung»[2] ist gerade im letzten Jahrzehnt wiederholt einer sorgfältigen Untersuchung und kritischen Würdigung unterzogen worden. Wohl die eingehendste Arbeit verdanken wir hierüber Staigmüller, dessen Schrift: «Dürer als Mathematiker»[3] auf fleissigem Quellenstudium beruht und sich durch Klarheit und Objektivität des Urteils auszeichnet. Ergänzt wird die Arbeit Staigmüllers nach mancher Richtung hin besonders von Günther[4] und Cantor.[5] Aber alle drei Autoren sind Mathematiker von Beruf und würdigen Dürer nur soweit, als er für die Entwickelung der mathematischen Wissenschaft Be-

---

[1] Lange und Fuhse, Dürers schriftlicher Nachlass. Halle 1893. Seite 301, 15 u. 304, 20 (Londoner Handschriften III, 27 u. III, 23).

[2] «Underweysung der Messung / mit dem zirckel un richtscheyt in Linien ebenen unnd gantzen corporen / durch Albrecht Dürer zusamen getzogē / und zu nutz alle kunstliebhabenden / mit zugehörigen figuren / in truck gebracht / im jar M. D. X. X. V.» Ueber die weiteren Auflagen und Uebersetzungen vergl. Jos. Heller, Albr. Dürer II, 3. 1831. S. 986—992.

[3] Gymnasialprogramm, Stuttgart 1891.

[4] Günther, Geschichte des math. Unterrichts im deutschen Mittelalter. Leipzig 1887. S. 354—370.

[5] M. Cantor, Vorlesung über Geschichte der Mathematik. Bd. II, 2. Aufl. Leipzig 1900. S. 459—468. Unter den älteren Bearbeitungen nenne ich hier besonders: Doppelmayer, Historische Nachrichten von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern. Nürnberg 1730. S. 44—45, 153—155, 177 ff.

deutung besitzt. Alle drei Autoren stützen sich ferner bei ihrer Untersuchung nur auf die gedruckte Unterweisung vom Jahre 1525 und lassen die zahlreichen Entwürfe und Niederschriften, die wir von Dürers Hand besitzen, unberücksichtigt. Beziehen sich diese auch in der Mehrzahl auf die Proportionslehre, so ist doch das Studium der gesamten Dürer-Handschriften für eine Würdigung seiner theoretischen Arbeiten unentbehrlich. «Sie zeigen uns», sagen Lange und Fuhse, die Herausgeber des Dürerschen Nachlasses, in wie früher Zeit diese begannen, wie sie sich im Laufe der Zeit verändert haben, welchen Anteil daran Männer wie Pirkheimer hatten, und mit welch unermüdlicher Sorgfalt Dürer dieses Gebiet immer wieder und wieder durchgearbeitet hat.[1]

Das Studium der Dürer-Handschriften ist aber auch wichtig für das Verständnis Dürers überhaupt. Dürer war eine ernste, tiefe Natur. Von dem heissen, leicht aufwallenden Künstlerblute spürte er wenig in seinen Adern. Jeden Schritt, den er vorwärts that, überlegte er sorgfältig, nach jedem, den er vollbracht hatte, blickte er prüfend zurück. Und fand er mit «Gottes Hülf durch saure Uebung»[2] eine allgemeine Wahrheit, dann suchte er sie zu Nutz und Frommen der «jungen kunstbegierigen Gesellen, die sich gerne üben und doch nicht Unterricht mügen bekommen»[3] mit der Feder festzuhalten. «Es ist Not zu gemeinem Nutz, dass wirs lernen und das getreulich unsern Nachkommen mittheilen, ihnen nichts verbergen.»[4] — «Meine Meinung ist nit anderst, denn allein dass ich dies Verständnuss, das mir Gott verliehen und durch emsige Uebung erlangt hab, den Begierigen dieser Kunst, den nicht besseres zukummt, treulich mit will theilen»[5] . . . . «dann ich weiss wol, wie schwer einem zu suchen ist, der nit Unterweisung hat. Ich habs

---

[1] Lange u. Fuhse, S. 264. Vorrede zu den Dürer-Handschriften des Brit. Mus.

[2] Lond. Handschrift III, 42 (Lange u. Fuhse 339, 24).

[3] Dresdner Handschrift, Blatt 5a u. b (L. u. F. 258, 29). Vergl. auch Lond. Handschr. III, 48 (L. u. F. 344, 2).

[4] Lond. Handschr. III, 24 (L. u. F. 296, 26).

[5] Entwurf für die Widmung an Pirkheimer von 1523. Lond. Handschr. III, 42 (L. u. F. 337, 29).

wol befunden.»[1] So entstanden bei der grossen Gewissenhaftigkeit Dürers die zahlreichen Blätter und Blättchen mit Notizen, Entwürfen und Zeichnungen, die oft später, wenn sich deren Unrichtigkeit herausstellte, durchstrichen oder berichtigt wurden, und so besteht zwischen den theoretischen und den künstlerischen Arbeiten Dürers ein inniger Zusammenhang. Thausing hat in seiner Dürerbiographie diesen Zusammenhang noch nicht erkannt.[2] Springer dagegen bereits darauf hingewiesen[3] und Haendcke,[4] Lange[5] und Thode[6] haben den Beweis dafür inbetreff der Proportionsstudien vollständig erbracht. «Dürer bleibt eben auch mit der Palette in der Hand stets der Grübler, und neben dem gottbegnadeten Künstler steht der tiefsinnige Forscher, der Mann der Gelehrsamkeit und der Theoreme.»[7] Ja, einige Arbeiten Dürers lassen sich nur verstehen, wenn man das Problem zugleich herausgefunden hat, das den Meister dabei beschäftigte.[8]

Was nun inbetreff der Proportionslehre gilt, gilt auch für die Dürersche Perspektive.[9] Die vorliegende Arbeit will den Beweis dafür erbringen. Sie will die Handzeichnungen, Kupferstiche, Holzschnitte und Gemälde auf ihre Perspektive systematisch untersuchen und die Fortentwickelung des

---

[1] Lond. Handschr. III, 42 (L. u. F. 338, 25). Vergl. III. 33 (L. u. F. 311, 6) u. IV, 64b (L. u. F. 315, 25).

[2] Thausing, Albrecht Dürer, Geschichte seines Lebens und seiner Kunst. 2. Aufl. Leipzig 1884. Bd. II, S. 304.

[3] Springer, Albrecht Dürer. Berlin 1892. S. 110.

[4] Haendcke, Dürers Ritter, trotz Tod und Teufel. Kunsthalle, 1898, S. 343 und «Dürers Beziehungen zu Jacopo de Barbarie, Polaiuolo und Bellini». Jahrb. d. K. Pr. Kunsts. 1898. Heft III.

[5] Lange, Dürers ästh. Glaubensbekenntnis. Zeitschrift für bildende Kunst, 1898/99.

[6] Thode, Dürers antiksche Art. Jahrb. d. K. Pr. Kunsts. III.

[7] Muther, Geschichte der Malerei, II. Leipzig 1899. S. 112 u. 113.

[8] Vergl. Haendcke, «Dürers Ritter, trotz Tod und Teufel», und Paul Weber, Beiträge zu Dürers Weltanschauung. Eine Studie über die drei Stiche: Ritter, Tod und Teufel, Melancholie, Hieronymus im Gehäus. Heft 23 der Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Strassburg 1900. Ludwig Justi, Konstruierte Figuren und Köpfe unter den Werken Albr. Dürers. Leipzig 1902.

[9] Dürer behandelt sie bekanntlich im 4. Buche seiner Unterweisung.

Meisters auf diesem Gebiete feststellen. Zugleich soll der Versuch gemacht werden, gerade mit Hülfe der Architektur und Perspektive einige unsichere Blätter genauer zu datieren.

Auffallender Weise haben weder von Eye,[1] noch Thausing und Springer der Perspektive besondere Aufmerksamkeit geschenkt, und auch der jüngste Dürerbiograph, M. Zucker,[2] geht an derselben stillschweigend vorüber. Und doch wirft sich nach meiner Meinung bei einem Künstler von der Bedeutung Dürers, dem wir zugleich das erste Lehrbuch der Perspektive in deutscher Sprache verdanken, von selbst die Frage auf: Wie steht es nun mit der Perspektive in seinen Werken? Wieweit hat der Meister die Lehrsätze der perspektivischen Konstruktion, die er in der Unterweisung veröffentlichte, auch selbst berücksichtigt? Welche Wandlungen hat er nach dieser Richtung hin im Laufe der Jahre durchgemacht? Woher hat er seine Ansichten gewonnen? Dass hier eine kritische Untersuchung durchaus am Platze ist, beweisen die vielfach irrigen Ansichten, die man noch heute inbetreff der Dürerschen Perspektive selbst in Fachkreisen findet. Irregeleitet durch einige genaue Konstruktionen, nimmt man gewöhnlich an, dass Dürers Werke überhaupt richtig gezeichnet sind, und noch Schreiber und Viehweger behaupten in ihrem weitverbreiteten Lehrbuch der Perspektive, dass «dieses fast immer der Fall wäre»[3] und heben rühmend hervor: «welch eigentümlicher Reiz und welch hohe ästhetische Befriedigung schon aus solcher Richtigkeit der Zeichnung bei Dürer hervorgehe.»[4]

Sicherlich ist nun die Behauptung Schreibers über die

---

[1] von Eye, Leben und Wirken Albrecht Dürers. Nördlingen 1860.

[2] M. Zucker, Albrecht Dürer. Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte. 17. Jahrgang. Halle 1900. Von den mathematischen Schriftstellern erwähnen Günther und Cantor in den bereits zitierten Werken die Perspektive nur nebenbei. Wiener in seiner «darstellenden Geometrie», 1884, begnügt sich mit einer kurzen Zusammenfassung. Am eingehendsten ist auch hier Staigmüller, S. 43—48.

[3] Schreiber, Lehrbuch der Perspektive, 3. Aufl., durchgesehen von Viehweger Leipzig. S. 48.

[4] Schreiber a. a. O.

Perspektive in den Dürerschen Werken auch in dieser allgemeinen Fassung zu weitgehend. Wir müssen vielmehr bei Dürer auch auf diesem Gebiete eine langsame Entwickelung vom Unvollkommenen zum Vollkommenern konstatieren und zwischen den Arbeiten seiner Jugend und denen des reiferen Alters unterscheiden.

Freilich kann sich die vorstehende Untersuchung nur auf Blätter mit architektonischen Hintergründen erstrecken. Ausgeschlossen von derselben bleiben die rein landschaftlichen Szenerien; denn bei den letztern muss über die richtige Perspektive das Gefühl mit entscheiden. Und Dürer hat es meisterlich verstanden, wie dieses bereits von Haendcke in seiner vorzüglichen Studie über «die Chronologie der Landschaften Albrechts Dürers»[1] rühmend hervorgehoben worden ist, durch «zahlreiche Rückschieber» jene Tiefenwirkung und Weite zu erzielen, die noch heute auf jeden Beschauer einen ästhetischen Zauber ausübt.

Auch die Personen können nur in beschränktem Umfange in den Kreis der Untersuchung hineingezogen werden. Denn darin stimme ich mit Hauck[2] vollständig überein, dass hier dem Künstler eine gewisse Freiheit gewahrt werden muss, dass er z. B. vom ästhetischen Standpunkte vollständig berechtigt ist, in eine zentralperspektivische Szenerie Figurengruppen in parallelperspektivischer, gerader Ansicht hineinzuzeichnen.

So sind Raphaels Schule von Athen und Leonardos Abendmahl gezeichnet, so, um mit Hauck zu reden, «99 Prozent der herrlichen Bildwerke, mit denen uns eid Kunst seit der Frührenaissance beschenkt hat». Nach dem streng zentralperspektivischen Gesetz müssten die Randfiguren breiter als die Mittelfiguren dargestellt werden. Sie würden darum bei der kleinen Augendistanz, die die Künstler

---

[1] Heft 19 der Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Strassburg 1899.

[2] Die malerische Perspektive, ihre Praxis, Begründung und ästhetische Wirkung. Berlin 1882. S. 8. Vergl. auch Hauck, Die Stellung der Mathematik zu Kunst und Wissenschaft. Zeitschrift für Bauwesen. XXX. Bd. S. 469.

wiederum aus ästhetischen Gründen wählen, dem Beschauer verzerrt erscheinen, sobald derselbe etwas weiter vom Bilde zurücksteht, also einen andern Standpunkt einnimmt, als der Künstler ihn beim Zeichnen eingenommen hat.

Aber diese Freiheit des Künstlers hat auch ihre Grenzen. Sie darf sich nie auf Kosten der Naturwahrheit breitmachen, nie soweit gehen, dass der einheitliche Charakter des Bildes dadurch gestört wird. «Der Hauptsatz, worauf es beim perspektivischen Zeichnen ankommt», sagt Schreiber, «lautet: Jedweder Zeichnung, welche irgend auf perspektivische Wirkung Anspruch macht, soll ein bestimmter Standpunkt des Zeichners oder Beschauers zu Grunde liegen. Die Zeichnung soll also nur einen Augenpunkt, nur einen Horizont, und einen Massstab haben. Nach diesem einen Augenpunkte soll unter anderm die Flucht aller wagerechten Linien gerichtet sein, welche nach der Tiefe des Bildes laufen. Auf dem einen Horizonte sollen gleicherweise die Verschwindungspunkte aller andern wagerechten Linien liegen; ein richtiges Grössenverhältnis soll im ganzen Bilde herrschen. Dies ist es, was wir unter perspektivischer Einheit verstanden wissen möchten,»[1] und nach diesen Gesichtspunkten soll auch die vorstehende Untersuchung angestellt werden.

Dürer hat seine Unterweisung erst im hohen Alter geschrieben, als er müde Pinsel und Palette aus der Hand legte und nur darauf bedacht war, seine reichen Erfahrungen der Nachwelt zu überliefern, «damit die kunstbegierigen Jungen nicht im Unverstand wie ein wilder unbeschnittener Baum aufwachsen . . . . dieweil einem rechten Verstand nichts unangenehmer zu sehen ist, dann Falschheit im Gemäl, unangesehen ob auch das mit allem Fleiss gemalet würdet».[2] Betrachtet er doch die Kunst der Messung als «den rechten Grund aller Malerei»,[3] und beklagt er es doch bitter, dass die «teutschen Maler» sonderlich in der Perspektive hinter den «Walchen» soweit zurückständen.

---

[1] Schreiber, a. a. O., S. 51.

[2] Widmung an Pirkheimer von 1525, der Unterweisung vorgedruckt (L. u. F. 180).

[3] Widmung an Pirkheimer (L. u. F. 180).

Dreierlei ist notwendig, sagt Dürer, um ein Ding mit Licht und Schatten in «ein abgestohlen Gemäl» zu bringen. «Zum Ersten muss gesetzt werden der Punkt des Auges; zum Andern, das Ding, das da gesehen soll werden und das Dritt ist das Licht, ahn das nichts gesehen wird».[1]

«Das Aug sieht allein durch gerad Linien die Ding, die vor ihm sind».[2] Darum müssen dieselben so gestellt werden, «dass Solichs die Streimlinien des Gesichts begreifen mögen».[3] «Es muss auch ein ziemliche Weiten oder Länge sein zwischen dem Aug und dem, das da gesehen soll werden».[4]

«Und nun merk, dass zwischen der Weiten des Augs und des, das gesehen wird, soll genummen werden ein ebne durchsichtige Abschneidung[5] aller der Streimlinien, die aus dem Aug fallen auf die Ding, die es sieht . . . . Wird die Ebne nahend zu dem Gesicht gestellt, so gefällt das Gemäl, das da werden soll, klein darauf. Ruckt man aber die abschneidend Ebne weit vom Aug und nahend zu dem Ding, das man sieht, so fällt das Gemäl grösser darauf».[6]

Dürer war also mit den wichtigsten Gesetzen der Perspektive 1525 vollständig vertraut. Er betrachtet das Bild, wie wir das heute noch thun, als den ebenen Schnitt der Sehstrahlenpyramide, und sucht seine Ausführungen noch durch zwei beigegebene Holzschnitte zu veranschaulichen. Es sind dieses die beiden bekannten Blätter: Der Zeichner des sitzenden Mannes und der Zeichner der Laute (Bartsch, le Peintre Graveur VII, 146 und 147).[7]

Wie ist nun der Meister zu seinen Anschauungen gekommen? Leider sind wir über die Vorarbeiten zu der Perspektive schlecht unterrichtet. Wir wissen nur, dass er in dem projektierten grossen Malerbuche auch das «Moss der

---

[1] Unterweisung, Buch IV (L. u. F. 194, 19).
[2] Unterweisung, Buch IV (L. u. F. 194, 24).
[3] Unterweisung, Buch IV (L. u. F. 194, 28).
[4] Unterweisung, Buch IV (L. u. F. 194, 30).
[5] Die sogenannte Bildebene.
[6] Unterweisung, Buch IV (L. u. F. 195, 14).
[7] In der Nürnberger Ausgabe von 1538 sind noch zwei Holzschnitte aus dem Dürer'schen Nachlasse hinzugekommen: Der Zeichner der Kanne und der Zeichner des liegenden Weibes. B. 148/149.

Bäu, die Perspektiva und Licht und Schatten»[1] behandeln wollte. Den ersten Entwurf zu diesem Malerbuche würde ich noch in die Zeit vor der zweiten italienischen Reise setzen, da Dürer in der Vorrede zu demselben noch garnicht die «Walchen» erwähnt.[2] Doch reicht sein Interesse für «die Gebäu» wahrscheinlich noch weiter zurück und setzt mit dem Studium des Vitruv ein, der nach Zahns Feststellung bereits vor 1500 in seinen Händen gewesen ist.[3] Jedenfalls stammen die Auszüge aus Vitruvs «de architectura», Londoner Handschriften I. 128 und I. 194 b, noch aus der Zeit vor 1504.

Auf der zweiten italienischen Reise macht Dürer dann den Abstecher nach Bologna,[4] um in die «geheime Perspektiv» einzudringen, und ersteht, bevor er Venedig verlässt, Euklids Elemente der Mathematik, die 1505 daselbst in einer lateinischen Ausgabe erschienen waren.[5]

Seit dieser Zeit wendet Dürer den mathematischen Studien immer grössere Aufmerksamkeit zu. Den Beweis dafür liefern uns die zahlreichen Notizen, Entwürfe und Zeichnungen, die sich unter den Nürnberger, Dresdner und Londoner Handschriften auf die Unterweisung und auf die Perspektive beziehen.[6] Einige von diesen, die Londoner

---

[1] Londoner Handschriften, II, 164 (L. u. F. 280). Die erweiterte Inhaltsangabe auf dem Blatte III, 3 (L. u. F. 281) stammt wohl aus einer etwas späteren Zeit. Dürer bezeichnet hier die Perspektive als die «Abstehlung des man sieht, dass all Ding kann man durchzeichen».

[2] Vergl. hier die Nürnberger Vorrede (L. u. F. 239) mit den späteren Entwürfen.

[3] Zahn, Dürers Kunstlehre und sein Verhältnis zur Renaissance. Leipzig 1866. S. 43.

[4] Brief an Pirkheimer vom 13. Oktober 1506.

[5] Das Exemplar befindet sich in der Wolfenbüttler Bibliothek und trägt neben Dürers Monogramm noch folgenden eigenhändig geschriebenen Vermerk: «Dz puch hab ich zw Venedich von ein Dugatn kawft im 1507 jor.» Vergl. hierzu L. u. F. 390.

[6] Nach den Feststellungen von L. u. F. umfasst das Nürnberger Manuskript 20 Blätter, die sich auf die Unterweisung der Messung beziehen, und die von Murrs Hand die Ueberschrift tragen: Autographa. Alb. Dureri ad opus geometricum, Unterweisung der messung etc. Von der Dresdner Handschrift enthält der 2. Teil von Blatt 90 an eine Menge flüchtiger Zeichnungen, die teils zur Proportionslehre, teils zur Unterweisung gehören, teilweise aber auch nichts mit den theoretischen Studien zu thun haben. Unter den Londoner Handschriften gehören

Blätter I. 202, II. 77 und II. 212—216 verraten bereits eine vollständige Beherrschung der wichtigsten perspektivischen Gesetze; doch lassen sich gerade diese Blätter ohne genaues Studium der Manuskripte schwer datieren. Lange und Fuhse reihen sie den Entwürfen von 1513 an, und dem würde ich beistimmen. Denn um jene Zeit muss die Perspektive mit im Vordergrunde des Interesses bei Dürer gestanden haben. Wir besitzen nämlich aus dem Jahre 1514 auch eine Handzeichnung (Dresdner Bibliothek) die bereits von Hausmann und Retberg als Entwurf zu dem Zeichner der Kanne (B. 148) festgestellt worden ist.[1] Und aus demselben Jahre stammt ja auch bekanntlich der herrliche Kupferstich Hieronymus im Gehäus, in dem Dürer nicht nur künstlerische, sondern auch perspektivische Probleme zu lösen versuchte.

Neue Anregungen bot Dürer nach dieser Richtung hin endlich die niederländische Reise. Fast auf jeder Seite des Tagebuchs[2] können wir lesen, mit welcher Liebe er sich dabei in die Architektur dieses Landes vertieft hat, und wie er nicht müde wird, zu «Antorf» und zu «Prüssel», zu «Prügg» und in den andern Städten jedes nur einigermassen hervorragende Bauwerk zu bewundern.[3] Und was sein Aug

hierher Bd. I, S. 191b, 192a, 193, 194b, 195, 197 u. 198, 200, 201, 202. 207, 208, 209, 211—216, 217—219; Bd. II, 55, 70—72, 73, 74—75, 76, 77, 78, 79, 80—146, 95b, 131, 147—186; Bd. III, 8 u. 9. Davon sind von L. u. F. publiziert: II, 193b, 201, 202, 208, 211—216. II, 55, 87, 95b, 164, damit ist aber der Forschung, so verdienstlich die Lange und Fuhse'sche Publikation auch ist, noch immer wenig geholfen, das habe ich bei der vorstehenden Untersuchung selbst erfahren. Ich halte darum eine Veröffentlichung sämtlicher Dürer-Handschriften mit ihren Zeichnungen, womöglich in faksimilierter Reproduktion des Originals und in der Art und Weise wie Ravaisson-Mollien die Leonardischen Manuskripte (Les Manuscrits de Léonard de Vinci, Paris 1880 ff.) publiziert hat, für ein dringendes Bedürfnis.

[1] Hausmann, Albr. Dürers Kupferstiche etc. Hannov. 1861. S. 87 u. 122. R. von Retberg, Dürers Kupferstiche und Holzschnitte. München 1871. S. 101. In der Dresdner Bibliothek befinden sich im ganzen drei Entwürfe zum Zeichner der Kanne, davon ist der 2. und 3. Entwurf publiziert, in Albrecht Dürers Handzeichnungen in der königl. Oeff. Bibliothek zu Dresden. Nürnberg 1871. Tafel 19.

[2] Tagebuch der Reise in die Niederlande (L. u. F. 103—179).

[3] Vergl. hier besonders die Stellen L. u. F. 111, 18; 116, 11; 119, 19; 122, 17; 123, 27; 130, 22; 132, 18; 133, 15; 138, 22; 138, 14; 140, 5; 141, 22; 143, 23; 151, 5; 155, 16; 155, 24; 156, 1; 157, 23; 158, 3; 178, 15.

schaute, was seinen Blick erfreute, das suchte er sofort mit dem Silberstifte festzuhalten. So verdanken wir dieser Reise eine Reihe herrlicher Architekturaufnahmen, die auch für die vorliegende Arbeit von Wichtigkeit sind, weil sie uns Aufschluss geben können über das Mass seines Könnens in der Perspektive und über die Sicherheit und Genauigkeit in der perspektivischen Darstellung während der letzten Jahre.

Es lassen sich demnach, das können wir bereits hier an der Hand dieser dürftigen Notizen feststellen, in dem Entwickelungsgange Dürers drei Perioden unterscheiden:

1. Die Zeit bis ungefähr 1503,
2. Die Jahre von 1503 bis 1514,
3. Die Jahre von 1514 bis 1525.

Die erste Periode umfasst seine Jugendarbeiten, die noch wenig Verständnis für perspektivische Richtigkeit verraten. Die zweite Periode bezeichnet die Blütezeit von Dürers künstlerischer Thätigkeit überhaupt und seine eigentlichen Lehrjahre auf dem Gebiete der Perspektive und, das Wort cum grano salis genommen, auch auf dem Gebiete der Architektur. Die letzten Jahre endlich zeigen uns den vollendeten Meister, dessen perspektivische Skizzen sich durch Sicherheit des Auges und Festigkeit der Hand auszeichnen.

Den Beweis für die vorstehenden Behauptungen soll die kritische Untersuchung der Handzeichnungen, Kupferstiche, Holzschnitte und Gemälde ergeben. Betrachten wir also zunächst die Arbeiten seiner Jugendzeit bis circa 1503.

II.

Die Jugendarbeiten bis 1503.

«Sonderlich hat mein Vater an mir Gefallen, da er sahe, dass ich fleissig in der Uebung zu lernen was. Darum liess mich mein Vater in die Schule gehen, und da ich lesen und schreiben gelernet, nahm er mich wieder aus der Schul und lernet mich das Goldschmiedhandwerk. Und da ich

nun säuberlich arbeiten kunt, trug mich meine Lust mehr zu Malerei, dann zum Goldschmiedhandwerk. Das hielt ich meinem Vater für».[1] Ein Goldschmied sollte Albrecht Dürer werden, aber seine Lust trug ihn mehr zur Malerei. Uns sind aus seiner Jugendzeit drei Zeichnungen erhalten, die von einer seltenen Beanlagung des zukünftigen Meisters zeugen: Das Selbstbildnis in der Albertina von 1484, die Frauengestalt mit dem Vogel im Britischen Museum und die Berliner Madonna mit den psaltierenden Engeln[2] von 1485. Hier interessiert uns besonders die letzte Arbeit und zwar auch nur der Hintergrund derselben.

Die Madonna sitzt unter einem gotischen Thronhimmel, das Jesuskind im Arme. Rechts und links stehen die beiden Engel. Der Sitz des Thronhimmels ist stark in der Aufsicht gezeichnet. Die Linien der Seitenlehnen und des Baldachins treffen nicht in einem Punkte zusammen. Der Thron hat einen doppelten Horizont. Die Zeichnung ist nach einem fremden Vorbilde gearbeitet[3] und beweist, dass der Zeichner für die Perspektive noch kein Verständnis hatte. Sie beweist aber auch, dass Dürer als Goldarbeiterlehrling noch nicht in dieselbe eingeführt worden war.[4]

Es folgten die Lehrjahre bei Wohlgemut, die auch für

[1] Dürers Familienchronik (L. u. F. 8, 12).

[2] Ein zweites Selbstportrait befindet sich in Erlangen und ist ihm erst vor kurzem zugewiesen worden (Lippmann, Zeichnungen von Albrecht Dürer IV, Nr. 429).

[3] Thausing (I, 59) will in dieser Zeichnung durch Vergleiche mit dem Schatzbehalter und der Schedel'schen Weltchronik bereits einen Einfluss Wohlgemuts konstatieren. Ephrussi (Albrecht Dürer et ses dessins, Paris 1882, S. 4) sieht hier die freie Kopie eines anonymen Tafelgemäldes der kölnischen Schule aus der Zeit des flandrischen Einflusses vor sich. R. Fischer, dem sich auch Thode (Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsamml. X, S. 5) anschliesst, dagegen eine freie Nachahmung irgend eines Stiches, vielleicht des Meisters. E. S. Hachmeister endlich will in seiner Dissert.: «Der Meister des Amsterdamer Kabinetts und sein Verhältnis zu Albrecht Dürer», Berlin 1897, S. 42, hier Anklänge an seinen Meister herauslesen. Da dieser Künstler nach der Hachmeister'schen Hypothese kein anderer wie W. Pleydenwurf ist, so kämen wir also im grossen und ganzen, was auch ich für das richtige halte, auf den Einfluss der Wohlgemut'schen Werkstätte zurück.

[4] Die Madonna ist 1485 gezeichnet, 1486 trat Dürer bei Wohlgemut ein.

Dürer keine Herrenjahre gewesen sind. Er hatte viel von den Knechten zu leiden, «aber Gott verlieh mir Fleiss, dass ich wohl lernte».[1] Dann kam die fröhliche Wanderschaft. Mit dem Ränzel auf dem Rücken ging es hinaus an den Rhein, nach Colmar und Basel.[2] Sein Aufenthalt in der letzten Stadt wird uns durch einen Holzschnitt vom Jahre 1492 beglaubigt. Er stellt den heiligen Hieronymus in seiner Studierstube vor.[3]

Dieses Blatt ist für uns insofern wichtig, als es uns Aufschluss über die perspektivischen Kenntnisse geben kann, die sich Dürer in der Wohlgemut'schen Werkstätte erworben hat. Und diese müssen sehr gering gewesen sein, denn der Schnitt ist in der That stark verzeichnet. Wohl bemüht sich Dürer eine Tiefenwirkung des Zimmers heraus zubekommen, aber das gelingt ihm nur unvollkommen. Wohl scheint er zu wissen, dass parallele Linien, die der Tiefe zustreben, sich in einem gemeinsamen Verschwindungspunkte treffen müssen, aber er bezieht dieses Gesetz augenscheinlich nur auf die Kanten eines einzelnen Gegenstandes. Ihm ist es ferner unbekannt, dass alle Verschwindungspunkte in ein und demselben Horizonte zu liegen haben. Die Fluchtpunkte der Thüröffnung im Schreibpulte, wie des Bücherbrettes an der Wand und der Fensteröffnung liegen alle in verschiedener Höhe und an verschiedener Stelle, obwohl die Linien hier parallel laufen. Dürer hat dieses Blatt mehr nach dem Gefühl als nach perspektivischen Gesetzen ge-

---

[1] Dürers Familienchronik (L. u. F. 8, 12).

[2] Ueber seine Reiseroute sind wir leider sehr mangelhaft unterrichtet. Wir wissen nur, dass er Deutschland durchwanderte und dabei auch nach Colmar gekommen ist. Sein Aufenthalt daselbst ist uns durch die Lobrede Scheurls auf Anton Kress beglaubigt. Thausing I, 98.

[3] Abgedruckt zum ersten Male als Titelblatt zu der 1492 bei Kessler erschienenen 2. Ausgabe der Werke des Hieronymus, jetzt wieder veröffentlicht bei Weisbach, der Meister der Bergmann'schen Offizin und Albrecht Dürers Beziehungen zur Basler Buchillustration (Heft 6 der Studien zur deutschen Kunstgeschichte). Der Holzstock mit dem eigenhändigen Namenszug Dürers befindet sich in der öffentlichen Kunstsammlung zu Basel. Vergl. hierzu Daniel Burckhardt, Albrecht Dürer in Basel. München und Leipzig 1892. S. 7.

zeichnet. Ja die Zeichnung beweist, dass er dieselben überhaupt noch nicht klar erkannt hat.

Die Arbeiten für Sebastian Brants Narrenschiff und für das Exempelbuch der guten Moral, sowie die Terenzillustrationen übergehe ich, da ich mit Weisbach[1] auf dem Standpunkte stehe, dass wir hier einen besondern Meister vor uns haben. «Alle diese Arbeiten zeigen uns keinen bestimmten Entwickelungsgang. Sie stehen bis auf einige qualitative Ungleichheiten künstlerisch auf derselben Stufe. Der Künstler, der uns hier entgegentritt, ist ein fertiger Meister. Dürer war in den neunziger Jahren ein lernender und ringender Jüngling, der durch eifrige Studien und mit beständiger Selbstkritik dem höchsten entgegenstrebte. Er ist sicherlich nicht in so langer Zeit um keinen Schritt vorwärts gekommen.»[2] Was die Perspektive anbetrifft, so sind die meisten dieser Blätter dem Hieronymusschnitt an Tiefenwirkung und Genauigkeit bedeutend überlegen.[3]

Noch einmal schnürt Dürer sein Bündel. Kurz nach seiner Hochzeit mit Agnes Frey unternimmt er seine erste italienische Reise, die jetzt von Haendcke in schlagender Weise nachgewiesen worden ist.[4] Zum ersten Male

---

[1] Dr. Werner Weisbach, a. a. O. Die Burckhardt'sche Hypothese wurde auch von Thode, Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen, 1893, S. 211 ff. und von Kristeller, Arch. stor. dell' arte, 1892, S. 355, abgelehnt. Alfred Schmid, Rep. XVI, S. 136—144 hält nur einen Teil der von Burckhardt angeführten Holzschnitte für Arbeiten Dürers. Dagegen stellt sich Friedländer in der Rezension der Weisbach'schen Schrift, Rep. XIX, S. 136—144, wieder auf Burckhardts Seite. Vergl. auch Werner Weisbach, «Die Basler Buchillustration im 15. Jahrhundert (Heft 8 der Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Strassburg 1896).

[2] Weisbach, a. a. O., S. 58.

[3] Vergl. Weisbach, a. a. O., S. 62. Weisbach schreibt die Arbeiten dem Meister der Bergmann'schen Offizin zu. Hachmeister will dagegen (a. a. O., S. 46) in diesen Blättern eine Verwandtschaft mit dem Meister des Amsterdamer Kabinetts herausfinden, ohne sich jedoch für Burkhardt zu erklären.

[4] Haendcke, Chronologie der Landschaften Dürers. (Heft 19 der Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Strassburg 1899.) Nach dem Vorschlage von Téreys (Albrecht Dürers Venetianischer Aufenthalt 1494—1495. Strassburg 1892), Thodes (Jahrbuch der preuss. Kunstsamml., 1893, 211 ff.) und R. Vischers (Rep. XVI, 178 Anm.) setzt man die Reise jetzt allgemein erst in die Zeit nach seiner Hochzeit im Juli 1494, also in die Jahre 1494—1495.

lernte dabei der Sohn des süddeutschen Flachlandes die riesige Alpenwelt kennen. Trunkenen Blickes schweift sein Auge über die Bergkolosse dahin, mit ihren scharfgezähnten Dolomiten, ihren Schluchten und Abgründen. Und wo ein Ausblick sich bietet, da macht er Rast, da zieht er sein Skizzenbuch hervor und sucht mit dem Pinsel oder mit der Feder festzuhalten, was er so eben geschaut und erlebt hat.

Nur auf wenigen von diesen Skizzen dominiert die Architektur und auch da nur meistens soweit, als sie zur Belebung des Bildes beizutragen vermag. Die Landschaft war es, die er vor allen Dingen in sein Herz geschlossen hatte, und die Landschaft versuchte er auch damals zu meistern.

Und doch können uns auch diese Skizzen über sein Verhältnis zur Perspektive unterrichten. Ich wähle dabei nur diejenigen Blätter heraus, die scharfumrissene Konturen zeigen, und bei denen wir auch die Verschwindungspunkte bestimmen können. Zu diesen Blättern gehört das Prachtstück «fenedier klausen» im Louvre. L. 3o3.[1]

Ein Gleissen und Glimmern umspielt den Bergkegel, die Maulbeerbäume und Weinstöcke des welligen Berglandes. Hoch oben auf der breiten, nach Osten herabsteigenden Kuppe befindet sich die Burg, geschützt durch Mauern und Wachttürme, und unten liegt das kleine Städtchen. «Dürer hat hier, sagt Haendcke, sowohl sein vollendetes zeichnerisches Können, wie ein malerisches Empfinden, eine Feinfühligkeit für Lichtwirkungen, eine Geschicklichkeit in der Wiedergabe dieses Glänzens und Gleissens, des Ineinander schwebens der Töne gezeigt, die trotz einer gewissen Unbeholfenheit einfach staunenswert ist».[2] Aber um die richtige Perspektive hat sich der junge Künstler wenig gekümmert; für sie besass er damals noch kein Auge. Sowohl für die Burg oben, wie für die Wachttürme links und für das kleine Städtchen, ja fast für jedes einzelne Gebäude

[1] F. Lippmann, Zeichnungen von Albrecht Dürer in Nachbildungen. Berlin, Bd. I—IV.
[2] Haendcke, Chronologie der Landschaften. S. 15.

desselben nimmt Dürer einen besonderen Horizont an. Die Einheit der Ansicht wird dadurch bedeutend beeinträchtigt. Doch tritt dieses hier immerhin noch weniger hervor, wie bei dem Schlosse von Trient. L. 90/90 a.

Hier gehen die parallelen Linien selbst bei ein- und demselben Gebäude oft ganz wirr auseinander. Man vergleiche z. B. die Linien der Halle (Loggia), der drei Erker und des Fensters über denselben am Herrenhause der Burg. Es sind parallele Linien ein- und desselben Gebäudes, die also einem einzigen Fluchtpunkte zustreben müssten, und doch kreuzen sie sich und gehen auseinander. Dasselbe gilt von den Linien der Zinnenbekrönung und der Schiessscharten der Burgmauer. Die Linien der Treppe an dem runden Turm steigen zu sehr im Verhältnis zu der Laube rechts, und die Linien dieses Bauwerks fallen wiederum zu stark, wenn man sie mit denen der Burgmauer darüber vergleicht. Falsch sind ferner die wenigen Gebäude der Stadt gezeichnet. Sämtliche Linien müssten hier nicht fallen, sondern steigen. Das gilt besonders von den Dachfirsten der beiden Bauten, die mit dem Giebel nach dem Beschauer gerichtet sind und von den Linien des Balkons an dem letzten Gebäude rechts. Also auch bei diesem Blatte dasselbe Resultat: Wie Dürer auf dem Blatte L. 303 als Lichtmaler dominiert, so versucht er sich hier als Architekturmaler, aber ohne auf die perspektivischen Gesetze Rücksicht zu nehmen, ja ohne eine genaue Kenntnis derselben zu verraten.

Dem Schlosse von Trient muss ich sofort aus perspektivischen Gründen die beiden Ansichten eines Schlosshofes in der Albertina anreihen.[1] Man steht diesen beiden Blättern überhaupt mit gemischten Gefühlen gegenüber. Dürer versteht es hier, wie das Haendcke mit Recht hervorhebt, so meisterlich auf die Architektur, auf den Charakter des Materials einzugehen, er besitzt hier ein so feines Gefühl für diese Einzelheiten, einen so saubern

[1] Die Zeichnungen der Albertina. — Oberdeutsche Schule, Blatt 83 u. 84. Verlag von Gerlach und Schenk in Wien.

Strich der Zeichnung, dass man, wenn man die beiden Blätter nach dieser Richtung hin betrachtet, sie unmöglich, mit dem Trienter Schloss in einem Atem nennen kann.[1]

Aus rein stilkritischen Gründen und dieser blendenden Vorzüge wegen, wurden sie deshalb auch erst der zweiten italienischen Reise zugeschrieben. Untersucht man aber die Blätter auf die Perspektive, so kommt man zu einem andern Resultat, dann schliessen sich diese Arbeiten unmittelbar an die Trienter Aufnahme an, dann kann sie Dürer unmöglich erst 1506 gefertigt haben, nachdem er uns bereits 1504 im Marienleben und in der grünen Passion schlagende Beweise seiner genauen und sichern perspektivischen Konstruktion gegeben hat.

Beide Ansichten werden an der Seite von mehrstöckigen Türmen flankiert, deren Stockwerke durch hervortretende Gesimse markiert werden. Die Verlängerungen der Gesimslinien müssten sich unter allen Umständen in einem Punkte treffen, da sie nach einer Richtung hin der Tiefe zustreben und parallel sind. Das geschieht aber nicht.[2] Es sind dieses auf unserer Beilage die Linien 1, 2, 3 und 4. Bei jedem Gebäude laufen ferner die Dachfirste, die Traufkante und die unterste Sockellinie parallel, sie haben also einen gemeinsamen Verschwindungspunkt. Auch das trifft hier bei beiden Schlossflügeln nicht zu. Linie 5, 6 und 7 der Beilage. Denselben Verschwindungspunkt müssten endlich die Sohlbank- und Sturzlinien der beiden Fensterreihen haben, die Linien 8, 9, 10 und 11, da die Fenster doch parallel zum Dachgesims und zum Fussboden eingeschnitten sind; hier kommen sie viel zu früh zusammen. In Wahrheit müssten überhaupt alle Linien von 1—11 nur einen Fluchtpunkt haben, da sie alle untereinander parallel laufen; statt dessen divergieren einige sogar. Man beachte ferner, wie an dem westlichen Schlossflügel die Gesimslinien des Erkers im Verhältnis zu denen der Fensterreihen gehen,

[1] Haendcke, Chronologie der Landschaften Albrecht Dürers. S. 28.

[2] Die Turmtraufkante weicht am meisten ab.

wie falsch das Pultdach über dem kleinen Eingang in der obersten linken Ecke gezeichnet ist, und man wird zu dem Resultat kommen, dass der Meister beim Zeichnen dieses Blattes von der Perspektive doch nur ganz verworrene Kenntnis besessen haben muss.

Angesichts dieser Widersprüche, die die beiden Arbeiten aufweisen, einmal ihre korrekte, liebevolle künstlerische Ausführung, und dann die zahlreichen perspektivischen Fehler, ist es überhaupt am Platze, die Frage aufzuwerfen: Sind diese Blätter auch wirklich von Dürer? Das Blatt Nr. 84 der Gerlach und Schenkschen Publikation ist ohne Monogramm, auf dem Blatte Nr. 83 ist dasselbe nachträglich eingetragen worden.[1] Man kann beide Blätter den Dürerschen Handzeichnungen nur schwer einreihen. Gegen 1506 spricht entschieden ihre perspektivische Unkorrektheit, gegen 1494/95 aber die ganze Art der Ausführung. Wie mir Herr Dr. Joseph Meder jedoch auf meine Anfrage bei der Direktion der Albertina freundlichst mitteilte, waren die beiden Ansichten von jeher bei der Kollektion der Dürerzeichnungen, welche von Nürnberg nach Prag und später nach Wien wanderten. Die Ansichten haben also denselben Weg durchgemacht, wie der Hauptstock der Dürerzeichnungen: Dürers Witwe, Familie Pirkheimer, Familie Imhoff, Kaiser Rudolf II., Maria Theresia, Herzog von Sachsen-Teschen, der Gründer der Albertina. Nach dem Urteile Meders erinnern die Zeichnungen in ihrer Ausführung an die Ansicht von Insbruck. In keinem Falle wäre an ihrer Echtheit zu zweifeln.

Ich kann eine Verwandtschaft mit der Insbrucker Arbeit nicht finden. Dazu sind mir die Blätter doch viel zu penibel ausgeführt, und das Imhoff'sche Inventar umfasste auch Arbeiten von andern Meistern.[2] Doch wenn die Aquarelle nicht von Dürer stammen, von wem denn sonst?

---

[1] Vergl. Thausing I, 100.
[2] Vergl. hier Heller, a. a. O., II, 1. S. 71—134 und die Uebersichtstafel über den Besitzstand der Imhoff'schen Sammlung bei von Eye, a. a. O. Ueber die Glaubwürdigkeit des Imhoff'schen Verzeichn. vergl. Thausing I, 188.

Wer verstand bereits damals die Architektur so zu meistern? — Darüber könnte uns nur eine genaue Spezialuntersuchung Aufschluss geben, die ich im Interesse einer gründlichen Aufklärung für durchaus wünschenswert halte.

«Zwei Dinge sind es», sagte Schreiber, «auf welche sich die ganze Praxis der Perspektive zurückführen lässt: 1. der Gebrauch der Verschwindungspunkte, wodurch allen geraden Linien einer Zeichnung ihre richtige Lage gesichert wird, und 2. der der perspektivischen Massstäbe, vermittels welcher man den dargestellten Gegenständen ihre richtige scheinbare Grösse gibt, je nach ihrer Entfernung von der Bildfläche».[1]

Wir haben gesehen, wie regellos und willkürlich die frühesten Dürerschen Handzeichnungen inbetreff der Verschwindungspunkte und des Horizontes gezeichnet worden sind. Ein anderes Blatt soll uns zeigen, wie wenig der Künstler auch den perspektivischen Massstab beachtet hat.

In Darmstadt befindet sich ein köstliches Stimmungsbild, das seiner Jugendzeit angehört, so ganz voller Poesie, so harmonisch ausklingend in allen seinen Teilen. Es ist der bogenspannende Herkules. L. 207. Mit einer Meisterschaft ohne Gleichen hat es Dürer hier verstanden, Handlung und Staffage in Einklang zu bringen, und es wird wohl schwerlich einen Beschauer geben, der nicht sagen müsste: Ja, nur so kann ein echter Künstler die Situation auffassen, nur in dieser Einsamkeit kann der Kampf mit den mythischen Ungeheuern stattgefunden haben.

Nur wenn wir das Blatt auf die Perspektive hin betrachten, dann finden wir auch hier etwas auszusetzen, dann mangelt der herrlichen Zeichnung der einheitliche Massstab. Auf einem flachen Hügel steht der griechische Halbgott und schiesst nach links gewandt auf die stymphalischen Vögel. Er überragt die gewaltigen Dolomiten und schroffen Bergzacken. Das Häuschen in der Mitte nimmt sich wie ein Puppenkästchen aus, und selbst der mehrere Stockwerk hohe Bau am Brückenkopf ist nur ein Zwerg gegen den

[1] Schreiber, a. a. O., S. 58.

kühnen Schützen, der über die Höhen dahin schaut. Das Gewaltige, das Titanenhafte des Halbgottes tritt uns mit aller Macht entgegen, aber es geschieht auf Kosten der Naturwahrheit, und erst wenn man über diese Fehler hinwegsieht, gelangt man zum vollen Genuss dieser köstlichen Arbeit.

Auf dem Nürnberger Gemälde von 1500 stellt Dürer Herkules ganz vorne an den Rand des Bildes und lässt das Gebirge dominieren, freilich zum Schaden der Gesamtwirknng. Trotzdem ist auch hier Herkules im Verhältnis zu den Bauten des Hintergrundes zu gross gezeichnet. Verlängert man die Linien der zwei Stock hohen Gebäude nach vorne, so reichen die letzteren genau bis zum Knie des Halbgottes, und dieser kann über sie bequem, wie über ein Puppenhaus hinwegschreiten. Das Nürnberger Gemälde ist übrigens an poetischem Zauber und künstlerischem Werte der Darmstädter Zeichnung nicht gewachsen.

Mit den Burgen, die er auf seiner Wanderschaft geschaut, mit den herrlichen Landschaften, an deren Anblick er sich erfreut hat, belebt nun Dürer nach seiner Heimkehr die Hintergründe seiner Holzschnitte und Kupferstiche. Sie alle stehen, was die Perspektive anbetrifft, auf demselben Standpunkte wie die Handzeichnungen, sie alle leiden an dem Mangel eines einheitlichen Horizontes und eines einheitlichen Grössenmassstabes.

Auf dem Blatte: «das Bad» von 1496 (B. 128) zeigen die Gebäude und der Brunnen nebenbei eine ganz andere Perspektive. Auf dem Blatte: «Simson den Löwen bezwingend» von 1497 (B. 2) ist die Burg in mittlerer Höhe zu der rechts oben zu klein gezeichnet. Auf dem Blatte «die heilige Familie mit den drei Hasen», 1497, dem anmutigsten und schönsten seiner frühesten Holzschnitte, (B. 102) ist für die Mauer mit dem Thorturm, für das Häuschen am See und für das Haus auf dem Gebirgsabhang stets ein besonderer Horizont angenommen.

Noch deutlicher zeigen uns alle diese Fehler seine frühesten Kupferstiche, und gerade sie müssen von Dürer mit besonderer Aufmerksamkeit und Sorgfalt gearbeitet

worden sein. Mag man immerhin die perspektivischen Unrichtigkeiten seiner Handzeichnungen zu entschuldigen suchen, mag man hier hervorheben, dass Dürer diese Skizzen auf der Wanderschaft in grösster Eile gefertigt habe, für die Kupferstiche kann man diese Gründe nicht ins Feld führen, denn hier, wo er vor das gebildete Publikum trat, wird er sich gewiss die allergrösste Mühe gegeben haben, noch mehr als bei seinen Holzschnitten, die für die weitesten Kreise des Volkes bestimmt waren.

Wie ernst aber Dürer stets seine Aufgabe als Künstler aufgefasst hat, dafür bieten uns seine Handschriften mehr denn einen Beleg. «So wir ein Bild söllen machen, das in unseren Gewalt geschtellt würd,» sagt er 1512, «so soll wir das auf das Schönest machen, so wir künnen, nach Gelegenheit der Sach, wie sich das geziemt. Dann es ist nit eine kleine Kunst .... Die Ungestalt will sich van ihr selbs stetigs in unser Werk flechten,»[1] — «In diesem ist aber mein Meinung nit, dass ein Idlicher allweg sein Leben lang messen soll. Aber dorzu ist dies Nochschreiben gut, so du Solchs gelernt hast und wol auswendig kannst, das dich wissenhaft macht, wie ein Ding sein soll. Dann ob dich dein Hand in der freien Erbet verführen wollt durch die Schnelligkeit der Erbet, so werd dir dann dein Verstand durch ein recht Augenmoss und durch die gewahnt Kunst, dass du gar wenig fehlst, und macht dich gewaltig in deiner Erbet und benimmt dir den grossen Irrthum, und erscheint allweg dein Gemäl der Grechtigkeit gemäss. Aber so du kein rechten Grund hast, so ist es nit mügen, dass du etwas Guts machst, du seiest der Hand so frei als du wöllest.»[2]

Dürer fehlte eben in seiner Jugend in der Perspektive der rechte Grund, daher auch die vielen Fehler.

Auf dem Stiche der «Raub der Amymone oder das Meerwunder (B. 71) sehen wir links oben einen Felsen schroff in die Höhe steigen, von einer Burg mit

---

[1] Londoner Handschriften III, 21 (L. u. F. 306, 14—19).

[2] Entwurf zu einer Einleitung aus seiner frühesten Zeit, in der Dürer noch an dem Plane eines umfassenden Malerbuches festhielt. Lond. Handschr. III, 14 (L. u. F. 289, 25—31, 290, 1—5).

runden Türmen gekrönt und von einigen Bäumen spärlich bewachsen. Am Fusse des Felsens dehnt sich noch eine zweite Burg[1] aus. Nicht nur beide Burgen, sondern auch fast alle Gebäude in denselben haben ihren besonderen Horizont. Vor der obern Burg erblicken wir ein Wohnhaus mit dem Fachwerkgiebel nach dem Beschauer gerichtet. Die Linien dieses Fachwerks gehen nach oben, während sie richtig gezeichnet fallen müssten, da die Linien der Burgmauer auch fallen. Ebenso unrichtig ist der kleine Anbau an dem runden Turme dargestellt, und eine ähnliche Willkür herrscht bei den Bauten der untern Burg. Hier gehen die Linien ganz regellos durcheinander. Die Zugbrücke ist zu sehr in der Aufsicht gezeichnet, die Bauten links sind zu klein.

Die Amymone, die gelassen, wenn auch mit wehklagendem Gesichtsausdrucke, auf dem Rücken des Satyrs ruht, steht nur zu diesem in einem richtigen Grössenverhältnisse. Aber man denke sich dieses Riesenweib aufgerichtet, und man wird sofort herausfinden, wie wenig hier der Grössenmassstab mit der Höhe der dahinterliegenden Burgen übereinstimmt, wie sehr nach dieser Richtung hin noch der Hintergrund und die handelnden Personen auseinanderfallen. Die Grösse des heraneilenden Danaos beträgt kaum zwei Kopflängen der Amymone, und noch winziger erscheinen uns die drei Schwestern, die wehklagend aus dem Wasser steigen.[2]

---

[1] Von Retberg (a. a. O., 125) und Heller (II, 2, 801) sehen hier eine Stadt vor sich.

[2] Der Stich wird bekanntlich verschieden gedeutet. Dürer selbst nennt ihn das Meerwunder, Quad den Seereiter, ein Nürnberger Anonymus den »Seeräuber« (vergl. Thausing I, 220). Heller (II, 2, 220) und Seidlitz (Rep. XX, 391) glauben, es handele sich hier um die Entführung der Syme durch Glaucus. Veit Valentin (Chronik für vervielfält. Kunst, 1890) und Springer (S. 31) deuten ihn als Raub der Deianira. H. Dollmayr (Jahrb. d. Allerh. Kaiserh. XX) weist sogar auf die altdeutsche Mythologie, die merowingische Stammessage hin. Dagegen halten Zucker (Rep. XV, 431) und Haendcke (Jahrb. der Königl. Preuss. Kunsts. 1898, III) an der Amymonesage fest, und Lange, Dürers Meerwunder (Zeitschr. f. bild. Kunst. 1900. S. 195) sucht den Nachweis zu erbringen, dass es sich bei diesem Stiche um nichts weiter handele als um die Illustration »einer jener vielen damals verbreiteten Geschichten über Meerungeheuer, die Frauen rauben«.

Zu den frühesten Blättern gehört ferner «das grosse Glück» (B. 77). Der Ort, über dem die Glücksgöttin schwebt, ist jetzt von Haendcke als Klausen in Tyrol nachgewiesen.[1] Die perspektivische Aufnahme erinnert in ihrer Ausführung an das italienische Städtchen auf der Handzeichnung «fenedier klausen» und weist also auf die erste italienische Reise hin. Beiden Blättern fehlt der einheitliche Augenpunkt und der einheitliche Horizont.

Wir können uns im Geiste lebhaft vorstellen, wie Dürer auf seiner Wanderschaft nach dem sonnigen Süden diesen idyllischen Ort gezeichnet hat, wie sein Auge dabei von Haus zu Haus wanderte, und wie infolge dessen fast von selbst jedes Gebäude zu seinem besonderen Horizont gekommen ist. Denn noch war Dürer der erfahrene Meister nicht, der später bei perspektivischen Konstruktionen so ängstlich die Einheit des Bildes festzuhalten suchte, noch zeichnet er in naiver Unbefangenheit Haus um Haus für sich, unbekümmert um den Gesamteindruck. So gewährt denn auf seinem Blatte die Stadt Klausen den Anblick von zerstreut liegenden, kaleidoskopartig ausgebreiteten Bauten, bei denen man vergeblich den gemeinsamen Augenpunkt herauszufinden versucht.

Dürer hat den Ort stark in der Aufsicht gezeichnet. Aus diesem Grunde erklärt es sich auch, weshalb die vordern Häuser im Verhältnis zu den hintern Gebäuden so klein geraten sind. Die Linien des Klosters Säben steigen zu sehr. Die Häuserpartie an der Eisack ist falsch gezeichnet. Die Linien der Gebäude am Blankenbach gehen wirr durcheinander.

Mehr Einheit und Geschlossenheit zeigt uns der Kupferstich «Der verlorene Sohn», (B. 28) zu dem wir auch eine Zeichnung im Britischen Museum besitzen. Wer den jungen Dürer bereits als Seelenmaler ersten Ranges kennen lernen will, der greife zu diesem Blatte, das nur noch von seinen Passionsdarstellungen — Christus in Gethsemane — übertroffen wird. Die ganze Skala der qualvollen Em-

[1] Haendcke, Chronologie der Landschaften. S. 12.

pfindungen über ein verfehltes Leben: Reue, Scham, Schmerz und zugleich wiederum auch die Hoffnung, dass es doch noch besser werden kann, spiegeln sich in dem bleichen Antlitz des zerlumpten Jünglings wieder, der im heissen Gebet zu Gott, mitten unter seinen Tieren hingekniet ist. Auch die Art, wie Dürer hier die Hände mitsprechen lässt, ja wie die noch mehr von dem innern Kampfe verraten als das Gesicht, steht einfach unübertroffen da, und gerne verzeihen wir dem Künstler die Fehler, die die Gestalt sonst in ihrem Aufbau aufweist.

Unübertroffen ist ferner die einheitliche Komposition des Blattes, soweit es sich um den inhaltlichen Zusammenhang handelt. Hier hat Dürer die Figur nicht in eine fremde Umgebung gestellt, hier gehören die Gebäude, der Stall, der Dunghaufen, die grunzenden und quiekenden Borstentiere auch wirklich mit zur Schilderung und helfen uns mit erzählen von dem Elende des Mannes.

Als ein Blatt seiner Jugendzeit wird dieser Stich durch die mangelhafte Perspektive der Gebäude im Hintergrunde charakterisiert. Es sind ländliche Bauten mit steilem Dach und hohem Giebel, wie sie wohl Dürer in der Umgebung Nürnbergs geschaut haben mag.[1] Der einheitliche Horizont fehlt ihnen, die Linien fallen nach Willkür, bald mehr, bald weniger. An den drei mittleren Häusern kommen sie aber bereits in einem Punkte zusammen. Ist es Zufall oder liegt hier schon Absicht bei Dürer vor? — Ich kann nur das erstere annehmen, denn auch die beiden grossen Folgen der neunziger Jahre, die Apokalypse und die grosse Passion sind noch voller Fehler inbetreff der Perspektive.

Die A p o k a l y p s e bietet für unsere Untersuchung verhältnismässig wenig Anhalt. Die Vorgänge spielen entweder in der Luft — zum Teil über Landschaften von märchenhafter Schönheit — oder in der freien Natur. Nur auf dem ersten (B. 28) und letzten Blatte (B. 42) erblicken

[1] R é e (Nürnberg, Entwickelung seiner Kunst bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Leipzig und Berlin 1900. S. 133) mutet das Gehöft in der Darstellungsweise ganz holländisch an.

wir nennenswerte Bauten. Auf dem ersten Blatte den Palast des Domitian und auf dem letzten das neue Jerusalem,[1] und auf beiden Blättern sind diese Bauten perspektivisch unrichtig gezeichnet und ganz naiv in die Szene hineingestellt. Interessant sind die Anklänge an die italienische Renaissancearchitektur, die der Palast des heidnischen Kaisers deutlich aufweist.[2] Wo hat Dürer diese Rundbogenfenster gesehen? Ja wo, so müssten wir uns vergeblich fragen, wenn wir seine erste Reise leugnen wollten.

Auf die Landschaft, auf die Art und Weise, wie sie Dürer mit in die Handlung hineinzieht, hat bereits Springer hingewiesen.[3] Wenn es oben stürmt und wogt, wenn dort Kämpfe ausgefochten werden, dann zeigt sich auch die Natur unten unheimlich bewegt, dann peitscht der Wind die Wellen, dann droht das Meer über die Ufer zu treten, und wenn oben die Heerscharen sich in heiliger Verehrung um den Stuhl sammeln, dann atmet auch die Landschaft unten feierlichen Frieden, und kein Lüftchen droht die Ruhe zu stören. Die Blätter fallen nicht mehr inhaltlich in handelnde Personen und zusammenhangslose landschaftliche Szenerien auseinander, sondern sie bilden in ihrer Mehrzahl

---

1 Dürer selbst hat die Stadt auf dem letzten Blatte als das »neue geschmückte Jerusalem, das vom Himmel herabsteigt, davon Apokalypsis schreibt«, bezeichnet. (Thausing I, 262, der sich auf Brief 12 in Campes Reliquien von Albrecht Dürer, Nürnberg 1828, S. 130 beruft. Ich selbst konnte leider die Campe'schen Reliquien nicht einsehen.)

2 Schon Zahn (a. a. O., S. 43) und Thausing (I, 252) ist dieses Bauwerk aufgefallen. In der Anordnung des Thrones auf diesem Blatte will Thausing eine Anlehnung an eine ähnliche Darstellung im »Schatzbehalter« herausfinden. Sicher ist es ferner, dass Dürer auch die Kölner Holzschnitte der Nürnberger (Koburger) Bibel von 1483 gekannt hat, aber ebenso sicher ist es, dass Dürer zwar diesen Blättern manche Anregung verdankt, ihnen jedoch sonst frei und selbständig gegenübersteht. Sowohl Frimmel (Zur Kritik von Dürers Apokalypse. Wien 1884. S. 8 und: Die Apokalypse in den Bilderhandschriften des Mittelalters. Wien 1885. S. 10) als auch Rudolf Kautsch (Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479, Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 7. Strassburg 1896. S. 68, Anm. 1) bestreiten darum einen engeren Zusammenhang mit Recht. Thode (Dürers antiksche Art, Jahrb. der Königl. Preuss. Kunsts. III, 113) urteilt darüber doch zu ungünstig für Dürer. Vergl. hier auch Zucker, S. 24.

3 Springer, Albrecht Dürer, S. 36 ff. Es sind dieses besonders die Blätter: B. 63, 65, 68 u. 72.

bereits eine festgeschlossene Komposition, und darin beruht der Fortschritt auch nach der perspektivischen Seite hin.

Aber auch die Landschaft selbst ist mit glücklicher Hand aufgebaut und oft von einer wundervollen Tiefenwirkung. Noch hält Dürer an seinen geliebten Burgen fest, aber die Art und Weise, wie er sie in die Landschaft hineinsetzt, ist doch bereits jetzt eine wesentlich andere. Als Beleg mag uns hier das vierte Blatt der Apokalypse dienen: «Johannes schaut die Verehrung des Lammes» (B. 63). Die kleine einfache Wasserburg in der Mitte der Landschaft, aus einem runden Turm und einem viereckigen Vorbau bestehend, ist perspektivisch ganz richtig gezeichnet, und ebenso steht sie in einem richtigen Grössenverhältnis zu den Bäumen rechts, wie zu dem stattlichen Burgflecken auf dem linken Hügel. Der letztere hat freilich seinen besonderen Horizont.[1]

Die grosse Passion muss ungefähr in derselben Zeit gearbeitet worden sein, wie die Apokalypse. Es ist das Verdienst Thausings, dieses zum ersten Male in kaum

[1] Der Ansicht Thausings (I, 251 ff.), dass wir im Text und Bild der Apokalypse ein «geistliches Revolutionslied» vor uns haben, tritt Martin Rade (Zur Apokalypse Dürers und Cranachs. Ges. Stud. z. Kunstgesch. Festgabe für Springer. Leipzig 1885. S. 111 ff.) entgegen, und auch von Lützow (Gesch. des deutschen Kupferstiches und Holzschnittes, S. 106) betont ausdrücklich, dass die Apokalypse «noch unberührt ist von dem Geiste der Reformatoren». Rade urteilt über Thausing aber doch zu schroff und ungerecht und überschreitet die Grenzen einer objektiven Kritik (S. 116 u. 119). Nach meiner Ansicht können wir die Apokalypse nur aus der Zeit herauserklären, die sie geschaffen hat, und diese Zeit war eben eine Zeit der Gärung gegen Kirche und Papst. Dürer hat die Apokalypse später selbst auf das Papsttum gedeutet, wenn er in seinem niederländischen Tagebuch (L. u. F. 165, 19 ff.) schreibt: «O ihr Christenmenschen, bittet Gott um Hilf, denn sein Urteil nahet und seine Gerechtigkeit wird offenbar. Dann werden wir sehen die Unschuldigen bluten, die der Papst, Pfaffen und die München vergossen, gerichtet und verdammt haben. Apokalypsis (Kap. 6, 9—11, Anmerk. 6, von L. u. F.). Das sind die Erschlagenen unter dem Altar Gottes liegend, und schrien um Rach, darauf die Stimm Gottes antwortt: Erwartet die vollkommene Zahl der unschuldigen Erschlagenen, dann will ich richten.» Die Frage darum, ob hierin Dürer oder Lucas Cranach die Priorität gebühre, beantwortet Zucker 166, 28, 1 entgegen Rade zu Gunsten Dürers. Die vorerwähnte Notiz Dürers stammt vom 17. Mai 1521. Cranachs Apokalypsebilder mit der die päpstliche Krone tragenden babylonischen Hure erschienen in der Septemberbibel 1522.

noch bestreitbarer Weise festgestellt zu haben.[1] Der hohe dramatische Ton, die oft bis zur Roheit gesteigerte Leidenschaft in den Volksszenen und die ganze Art der Ausführung und Auffassung sprechen dafür. Die Blätter können eben nur aus einer Zeit stammen, in der es noch in Dürer selbst wogte und gärte, und in der er noch abhängig ist, einerseits von der künstlerischen Ueberlieferung und anderseits von der burlesken und sinnlichrohen Darstellung der zeitgenössischen Passionsspiele.[2] Wer aber noch im Zweifel darüber ist, ob diese Blätter vor oder nach der zweiten italienischen Reise geschaffen worden sind, der untersuche einmal ihre Perspektive, und er wird eines Bessern belehrt werden; denn die Perspektive dieser Blätter reiht sich in ihrer Willkür den frühesten Jugendarbeiten Dürers an und steht selbst hinter der Apokalypse zurück.

Auf dem Blatte: «Ecce homo» (B. 9) sehen wir Christus als rührende Leidensgestalt unter dem Portale des Richthauses stehen, zu dem vier Stufen hinaufführen. Sowohl die einzelnen Stufen, wie die Fugen der Backsteine am Gebäude und das Geländer, auf welches sich Pilatus stützt, haben ihren besonderen Horizont, sind also ganz willkürlich konstruiert. Dasselbe gilt auch von der Wasserschräge des Strebepfeilers. Unmöglich können wir aber diese Fehler nur auf das ungeschickte Messer des Holzschneiders zurückführen. Dürer selbst muss die Entwürfe bereits falsch gezeichnet haben.

Für eine frühe Datierung des Blattes spricht auch die phantastische Ornamentik. Dürer konnte sich hier in der Anbringung von Fratzengebilden am Richthause nicht genug thun. Gleich auf der Brüstung kauert, zwischen Christus und Pilatus eingezwängt, über einem Laubwerkstreifen ein unheimlicher Drache. In einer Hohlkehle steht auf einer gewundenen Säule ein höhnischer Waldteufel, und von der Wasserschräge des Strebepfeilers schaut ein spottender

[1] Thausing I, 332.

[2] Vergl. auch den Text von Bruno Meyer zu der Haberland'schen Publikation der grossen Passion (Leipzig, L. Zehls Verlag, L. Haberland) Zucker, S. 32 und Springer, S. 52.

Fratzenvogel herunter. Selbst der Schild des Waldteufels ist wiederum mit einer Fratze geschmückt.[1] Es ist die Freude am Bunten, am Mannigfaltigen und Phantastischen, die uns hier entgegenleuchtet, und die gerade ein Kennzeichen seiner Jugendwerke ist. Später lernte Dürer die Natur beobachten und erkannte, dass die Einfachheit die höchste Zierde der Kunst sei. «Thu keim Ding gar zu viel, dann die Natur leidts nit.»[2] «Mittel die Ding recht, dann du hast allweg ein rechts Mittel zwischen zu viel und zu wenig, des vergiss in kein Werk.»[3] «Hüt dich vor Ueberfluss,»[4] so schrieb Dürer bereits 1512, also ein Jahr nach der Veröffentlichung der grossen Passion, und dass er damals auch wirklich so dachte und handelte, das soll uns noch die weitere Untersuchung beweisen.

Zu den besten Blättern der grossen Passion gehört unstreitig die Kreuztragung (B. 10). Das Motiv für den in die Kniee sinkenden Christus hat Dürer wahrscheinlich bereits auf ältern Werken, bei Schongauer,[5] W. Pleydenwurf, dem Meister des Amsterdamer Kabinetts[6] und bei Adam Kraft[7] kennen gelernt, aber erst durch Dürer, sagt Zucker, gewann dasselbe seine volle Wirkung. Wenn jedoch derselbe Autor weiter behauptet, «Die Linien des

---

[1] Vergl. auch die Beschreibung des Blattes bei R. von Retberg, Dürers Kupferstiche und Holzschnitte, Nr. 179.

[2] Nürnberger Handschrift, Bl. 131 (L. u. F. 249, 17).

[3] Londoner Handschrift, III, 21 (L. u. F. 306, 24).

[4] Londoner Handschrift, III, 27 (L. u. F. 301, 29).

[5] Schongauers grosse Kreuztragung (B. 21).

[6] Kreuztragung des Meisters des Amsterdamer Kabinetts. Die Kupferstiche dieses Meisters sind jetzt durch die «internationale chalkographische Gesellschaft» publiziert.

[7] Adam Kraft, «Die sieben Fälle Christi». Während Thausing (I, 330) direkt auf Schongauer hinweist, sucht Dehio («Die Komposition von Raffaels Spasimo di Sicilia und ihre Vorläufer», Zeitschrift für bildende Kunst XVI, 253) neuerdings den Nachweis zu erbringen, dass Dürer die Hauptidee zu seiner Komposition Adam Kraft verdanke, und dass dieser wiederum von Schongauer beeinflusst sei. Auf demselben Standpunkte steht auch B. Daun (Adam Kraft und die Künstler seiner Zeit. Berlin 1897. S. 103 ff.) Hoff (Die Passionsdarstellungen Albrecht Dürers. Heidelberger Diss. 1898. S. 17) will dagegen sowohl Dürer wie Kraft auf eine gemeinsame Quelle, auf den Meister des Amsterdamer Kabinetts zurückführen.

mächtigen Stadtthores, das daran sich anschliessende Mauerstück und der Blick auf einige in der Ferne aufsteigenden Berge bedeuten jetzt mehr als eine blosse Ausfüllung des Hintergrundes,»[1] so kann ich diesen Ausführungen nicht zustimmen. Man vergleiche doch einmal die Grössenverhältnisse des Stadtthores, der beiden Häuser dahinter und der beiden runden Türme mit einander, und man wird zu einem andern Resultat wie Zucker kommen. Die Bauten sind hier nichts mehr, wie eine Scheinarchitektur, die keine andere Bestimmung haben, als den Hintergrund auszufüllen und malerisch zu beleben. Nur das Stadtthor, aus dem die Menge herausströmt, ist mit dem historischen Vorgang verknüpft. Dasselbe ist trotz seiner grossen Zeichnung durchaus nicht so mächtig, wie es Zucker annimmt, denn seine Höhe beträgt kaum zwei Körperlängen der im Thore stehenden Frauen. Unverhältnismässig klein sind die beiden Häuser zwischen dem runden Turm und dem Thore gezeichnet und zwar beide wiederum auch zu einander in einem verschiedenen Massstabe. Dürer wollte den Turm von der weissen Mauerfläche des Thores besser abheben, er wollte aber anderseits auch auf die malerische Bekrönung des erstern nicht verzichten, und so schob er eine reichgeschmückte Häusergruppe dazwischen, die jedoch den Ausblick auf die Turmbekrönung nicht stören durfte. Auch die Art, wie Dürer die Fenster fast unmittelbar übereinander markiert hat, wie er die Giebel konstruierte, die Erker anbrachte, die Häuser zu einander stellte, beweist, dass ihm das malerische Moment allein massgebend gewesen ist.[2] Die hintere Thoröffnung ist zu niedrig gezeichnet. Die Fluchtpunkte der einzelnen Bauwerke liegen in verschiedener Höhe.

Von den zwölf Blättern der grossen Passion tragen vier die Jahreszahl 1510. «Es könnte aber leicht zu falschen Schlüssen führen», sagt Springer, «wenn man scharfe stilis-

[1] Zucker, S. 32.
[2] Das 2. Haus ist auf der weissen Mauerfläche des Turmes fast nur eingeritzt.

tische Unterschiede zwischen den ältern und jüngern Blättern aufspüren wollte. Wahrscheinlich, dass die Kompositionen auch der letzteren aus einer früheren Zeit stammen, möglich, dass der offenbar tüchtiger geschulte Holzschneider die Absichten des Künstlers reiner als früher wiedergab, diesem also die entschieden bessere Ausführung als Verdienst zufällt.»[1] Ich möchte mich diesem Urteil Springers voll und ganz anschliessen. Die Perspektive spricht wenig dafür, dass diese Entwürfe aus einer so späten Zeit stammen. Sie zeigt dieselben Mängel wie seine Jugendwerke.

Auf dem Blatte: «Das letzte Abendmahl» (B. 5) weist die Halle ein Kreuzgewölbe auf, das nach vorne durch einen Rundbogen abgegrenzt wird. Die Wandbögen rechts und links sind vollständig falsch gezeichnet. Sie müssten Halbkreise darstellen, da der hintere Wandbogen ebenfalls ein Halbkreis ist, und es sich hier doch sicher um ein Kreuzgewölbe mit halbkreisförmiger Wölblinie handelt. Falsch sind ferner auch die Scheitelpunkte der seitlichen Wandbögen angegeben. Ein Lot aus den Scheitelpunkten gefällt, müsste die Wände halbieren, was hier keineswegs geschieht. In der Wand rechts ist ein Fenster eingeschnitten, das auch vom Lote halbiert werden müsste. Statt dessen geht die Lotrechte am Fenster vorbei. Der Raum ist viel zu niedrig. Die Augendistanz ist im Verhältnis zum Format zu klein, die Decke fällt zu stark, die Seitenwände gehen zu scharf zusammen, die beabsichtigte Tiefenwirkung wird nicht erreicht, die Personen werden förmlich in den Raum hineingezwängt. Die ganze Konstruktion zeigt uns Dürer als Anfänger und dürfte schwerlich aus dem Jahre 1510 stammen. Wir besitzen nämlich aus den Jahren 1504/5 eine ähnliche Gewölbekonstruktion auf dem Blatte «Joachims Opfer im Marienleben». (B. 77). Auch hier ist ein Kreuzgewölbe dargestellt, wenn auch in reicherer Ausführung mit Grat- oder Diagonalbögen versehen, und hier ist das Gewölbe merkwürdigerweise vollständig

---

[1] Springer, S. 77.

richtig gezeichnet. Unwillkürlich muss man sich fragen: Wenn Dürer 1504 bereits Kreuzgewölbe richtig zu konstruieren verstand, wie konnte er 1510 in solche Fehler verfallen. Wir wissen ja, wie ernst Dürer seine Aufgabe als Künstler auffasste, wie gewissenhaft und sorgfältig er seine Blätter vorbereitete, und nun doch diese Fehler?

Gewiss hat Springer recht, wenn er sagt: «Die Laufbahn auch des grössten Künstlers bewegt sich in einer Wellenlinie, bald stürmt und wogt es mächtiger in seiner Phantasie, bald fliessen die Gedanken langsamer, schwerer»[1] und es wäre eine Thorheit, dieses bei Dürer wegzuleugnen. Auch bei ihm wechseln Stunden der Weihe, in denen sein Genius sich zu den höchsten Höhen emporschwang, ab mit Stunden, in denen seine Hand minder glücklich und seine Phantasie weniger schöpferisch thätig war. Auch seine Werke zeigen nicht durchweg einen kontinuierlichen Fortschritt. Aber dieses trifft doch nur zu, sofern es sich um die künstlerischen Ideen handelt und um die Art und Weise ihrer Ausführung; in der Perspektive herrschen dagegen feststehende Gesetze, und sind diese einmal richtig erkannt, dann können sich wohl in Handzeichnungen Flüchtigkeitsfehler einschleichen, aber nicht in die Kupferstiche und Holzschnitte, in denen die Linien mit Zirkel und Lineal sorgfältig aufgerissen werden. Die Springersche Hypothese von dem gleichzeitigen Entwurf sämtlicher Blätter hat darum ihre volle Berechtigung. Springer ist ja aus rein stilkritischen Gründen zu seiner Behauptung gekommen, und die vorstehende Untersuchung kann sie nur unterstützen.

Gegen Springer wendet sich nun aber neuerdings Hoff in seiner Dissertation: «Die Passionsdarstellungen Albrecht Dürers (Heidelberg 1898. S. 94 ff.) indem er ebenfalls auf stilkritischem Wege den Nachweis zu erbringen sucht, dass die mit der Zahl 1510 versehenen Blätter auch wirklich aus diesem Jahre stammen. Ich habe die Hoffschen Einwendungen an den Originaldrucken nachgeprüft[2] und habe deren

[1] Springer, Albrecht Dürer, 77.

[2] Im kunsthistorischen Apparat der Albertusuniversität zu Königsberg befindet sich ein Exemplar der grossen Passion in Buchform mit

Berechtigung nicht herausfinden können. Gewiss hat Hoff recht, wenn er behauptet, dass die Gethsemanedarstellung, Kreuzigung, Beweinung und Grablegung zu den schwächsten Blättern der Folge gehören, aber diese Schnitte unterscheiden sich wesentlich nicht nur von den mit der Zahl 1510 versehenen Arbeiten, sondern auch von der Schaustellung und Kreuztragung, also von zwei Blättern, die ebenfalls undatiert sind und darum der frühen Periode angehören müssen.

Und auch die Arbeiten von 1510 stehen nicht alle künstlerisch auf derselben Stufe. Die Art, wie Johannes auf dem Abendmahlsblatte an der Brust des Herrn ruht, verrät noch eine ganz unfreie Auffassung, und die Höllenfahrt erinnert mit ihren Spukgestalten direkt an die Passionsspiele.[1] Wollten wir darum die Blätter nach ihrem künstlerischen Wert gruppieren, so müssten wir erstens die Gethsemanedarstellung, Kreuzigung, Beweinung und Grablegung, zweitens das Abendmahl, die Geisselung und Höllenfahrt, und drittens die Gefangennahme, Schaustellung, Kreuztragung und Auferstehung zu besonderen Gruppen vereinigen. Die vier letzteren stehen künstlerisch auf derselben Höhe, trotzdem tragen nur zwei, Gefangennahme und Auferstehung, die Jahreszahl 1510.

Ganz subjektiv erscheint mir ferner die Auffassung Hoffs inbetreff der Person Christi. Auf den älteren Blättern, sagt Hoff, besonders auf der Gethsemanedarstellung ist Christus noch «etwas Seelen- und Wesenloses»,[2] in der Kreuztragung «fängt er an zu fühlen», zur vollen Höhe erhebt er sich aber erst in den 5 Blättern von 1510.[3] «Hier ist Christus der wirkliche Erlöser der Welt, der zwar überwältigt wird

---

dem lateinischen Text auf der Rückseite und mit dem Marienleben und der Apokalypse zu einem Bande gebunden. Ein zweites Exemplar dieses seltenen Werkes besitzt die Albertina in Wien und ein drittes das Kupferstichkabinett zu Berlin. Auf die beiden letzten Werke macht bereits Hoff a. a. O., S. 124 aufmerksam. Das Königsberger Kupferstichkabinett ist überhaupt verhältnismässig reich an Originalblättern von Dürer.

[1] Thausing II, S. 81.

[2] Hoff a. a. O., S. 95.

[3] Hoff zählt noch das Titelblatt mit.

von der Uebermacht der Feinde, dessen Geistesmacht uns aber schon in der Gefangennahme den Sieg ahnen lässt, der in der Auferstehung so wunderbar gegeben ist.[1]

Dem gegenüber antworte ich: Auch auf den schwächsten Blättern ist der Heiland durchaus nicht seelen- und wesenlos dargestellt. Oder können wir aus seinem Antlitz auf der Gethsemanedarstellung wirklich nichts herauslesen? Verrät dasselbe nichts von dem Kampfe, der in jener schweren Stunde seine Brust durchtobte? — Ich glaube doch, und hundert andere haben das auch gefunden, trotzdem gerade dieses Blatt von der ungeschickten Hand des Holzschneiders schrecklich zugerichtet worden ist. Es ist die Angst und Seelennot, die sich hier in Blick und Handbewegung des Heilandes ausspricht und die ihn die Worte hervorpressen lässt: «Vater ist's möglich, so gehe dieser Kelch von mir!» Diesen Augenblick sucht Dürer festzuhalten, während er in der kleinen Passion die Worte illustriert: «Doch nicht wie ich will, sondern wie Du willst!»

Und ebenso ist es mit den andern Blättern. Hoff widerspricht sich selbst, wenn er z. B. von der Geisselung, die er ausdrücklich zu den schwächsten Blättern zählt,[2] einmal behauptet: «Christus habe hier noch etwas Seelen- und Wesenloses», und das andermal sagt: «Das Gesicht Christi ist ganz von Schmerz durchfurcht»,[3] wenn er von der Kreuztragung Seite 96 sagt: «Hier fängt Christus an zu fühlen», und Seite 52 dagegen hervorhebt: «Christus ist unter der Last des Kreuzes zusammengebrochen . . . . das schmerzbewegte Gesicht ist gegen Veronika gewendet, die vor ihm kniet und ihm das Schweisstuch hinhält.»

Auch was Hoff inbetreff der anderen Personen sagt, trifft wenig zu. «Die scharfgeschnittenen hagern Gesichter und die hagern Gestalten der undatierten Blätter», sagt Hoff, «haben in gewisser Hinsicht etwas Gleichartiges» und unterscheiden sich wesentlich von den Personen der Ge-

[1] Hoff a. a. O., S. 96.
[2] Hoff, S. 95.
[3] Hoff a. a. O., S. 41.

fangennahme und Auferstehung, die «charakteristisch und individuell» ausgearbeitet worden sind.[1] Hoff hat dabei die Schaustellung im Auge.[2] Aber gerade von diesem Blatte weiss er an einer andern Stelle zu rühmen, wie viel Leben und wieviel fanatischer Hass in den Gesichtern der beiden Vertreter des Priesterstandes und jener andern Gestalten liege, die ihr «kreuzige» rufen, und wie dazu das ängstliche Mitleid des Pilatus und die unerschütterliche Ruhe des einen Kriegsknechtes sichtbar kontrastiert.[3] Und von der Kreuztragung, also auch einem undatierten Blatte, hebt Hoff hervor, dass hier Dürer auf «charakteristische Einzelgruppen und Einzelfiguren das Hauptgewicht gelegt habe».[4] Gerade darauf hin die Dürerschen Passionen einmal durchzusehen, gewährt einen besondern Reiz und zeigt uns den Reichtum der Erfindungsgabe und die Schärfe der Naturbeobachtung, über die der Meister, wie selten ein Künstler vor und nach ihm, verfügte. «Ein guter Maler», sagt er zutreffend, «ist inwendig voller Figur und obs möglich wär, dass er ewiglich lebte, so hätt er aus den innern Ideen, davon Plato schreibt, alleweg etwas Neus durch die Werk auszugiessen.»[5] Ich glaube, die grosse Passion ist auch ein Beleg dafür, und wenn nicht alle Personen so scharf geprägt herausgekommen sind, wie in der Gefangennahme und Auferstehung, so lag das eben an der Stümperhaftigkeit des Holzschneiders, die Dürer wahrscheinlich mit veranlasste die Publikation abzubrechen und auf eine spätere Zeit zu verschieben. Gerne gebe ich dabei zu, dass Dürer die nicht gedruckten Entwürfe 1510 vielleicht noch einmal überarbeitet und nun auch mit einer Jahreszahl versehen hat. Aber die Kompositionen müssen alle aus einer Zeit stammen und zwar aus seiner Jugendzeit, aus den Jahren um 1500 herum, dafür sprechen entschieden die mangelhafte Perspektive, die

[1] Hoff a. a. O., S. 94.
[2] Hoff (a. a. O., S. 94) nennt dieses Blatt aus Versehen Dornenkrönung.
[3] Hoff a. a. O., S. 47.
[4] Hoff a. a. O., S. 52.
[5] Londoner Handschrift III, 20 (L. u. F. 295, 13) und III, 24 (L. u. F. 298, 1).

Vorliebe für starke Affekte und dramatische Szenen und die Abhängigkeit von den Passionsdarstellungen auch in den Blättern, die mit Zahl 1510 versehen sind.

III.

Die Zeit von 1503 bis 1514.

1. Um das Jahr 1503 hat die Jugendentwickelung Dürers, die Zeit des unsichern Umhertappens auf perspektivischem Gebiete und des titanenhaften Drauflosstürmens auf künstlerischem überhaupt, ihr Ende erreicht, und bereits 1504 sehen wir den Meister auf der Höhe seines Ruhms. Wohl hält die Vorliebe Dürers für die Landschaft noch eine Reihe von Jahren an, wohl verdanken wir ihm gerade aus dieser Zeit noch die herrlichen Aufnahmen aus der Umgebung Nürnbergs, aber er interessiert sich fortan auch für die Architektur und Perspektive, er studiert fleissig den Vitruv und sucht in die Geheimnisse der alten Baumeister einzudringen.[1] Veranlassung dazu mögen wohl die Arbeiten zur grossen Passion gegeben haben. Hier waren grosse architektonische Hintergründe nicht zu umgehen, und Dürer mag wohl selbst eingesehen haben, wie unsicher er noch in der Konstruktion war, und welch mangelhafte Kenntnisse er eigentlich in der Perspektive besass. So widmet er sich mit aller Kraft auch diesen Studien, und damals mag bereits auch der Gedanke an die Herausgabe eines grossen Malerbuches bei ihm aufgetaucht sein;[2] «denn ich weiss wohl wie schwer einem zu finden ist, der nit Unterweisung hat, ich habs wohl erfahren.» Dürer wollte es seinen Kunstgenossen leichter machen. Sie sollten sich

---

[1] Zum Studium Vitruvs wurde er auch durch seine Proportionsstudien angeregt. Vergl. hier Londoner Handschrift III, 43 (L. u. F. 340, 21) und III, 44 (L. u. F. 343, 4).

[2] Dass die Entwürfe darauf hinweisen, habe ich bereits im 1. Teil der Arbeit nachgewiesen.

nicht mühselig alles selbst «zusammenklauben», wie er es thun musste, betrachtete er sich doch ausdrücklich als ihr Lehrer und Bahnbrecher, der ihnen die Wege zu ebenen hatte.

Den Uebergang zu den Arbeiten von 1504 bezeichnet der Dresdner Altar von 1500, das hervorragendste Werk kirchlicher Natur, das wir aus seiner Jugendzeit besitzen. Auf dem Hauptbilde sehen wir innerhalb eines Steinrahmens das schlafende Christuskind, von der Madonna ehrfurchtsvoll angebetet. Im Mittelgrunde sind zwei kleine Engel emsig beschäftigt, mit Giesskanne und Besen den Fussboden der Stube zu reinigen, und der Hintergrund gewährt uns links durch eine geöffnete Thür einen Einblick in die Werkstätte Josephs und rechts durch ein grosses Fenster die Aussicht auf einen Wirtschaftshof. Die Architektur ist richtig konstruiert. Das grosse Geheimnis der Perspektive: ein Bild, ein Horizont, ein Augenpunkt, hatte nun Dürer endlich ergründet. Wer ihm dabei behülflich gewesen ist, lässt sich schwer feststellen. Der gewöhnliche Hinweis auf die Zunfttradition der Malerwerkstätte trifft hier nicht zu, denn wir sahen ja, dass die Jugendarbeiten Dürers perspektivisch unrichtig gezeichnet waren, und auch die älteste Innendarstellung, die wir von Dürers Hand besitzen, der heilige Hieronymus von 1492, ist falsch konstruiert. Dasselbe gilt von dem «Frauenbad» in der Kunsthalle zu Bremen von 1496 (L. 101). Der Fussboden steigt hier zu stark. Die Bretter der Decke gehen radialförmig nach einem besondern Punkte. Wie wir uns die Badestube vorstellen sollen, ist nicht ersichtlich. Die beabsichtigte Tiefenwirkung wird schlecht erzielt.

Dagegen fand Dürer bei Pirkheimer[1] stets freundlichen Rat und Verständnis für seine wissenschaftlichen Bestrebungen, und hier im Hause Pirkheimers[2] müssen wir auch

---

[1] Ueber Pirkheimer vergl. Doppelmayer, Historische Nachrichten von den Nürnberger Mathematicis und Künstlern, S. 36—44, und die Allg. Deutsche Biographie XXVI, S. 810—817.

[2] Conrad Celtes, der sich einige Jahre im Pirkheimer'schen Hause aufhielt, pflegte dasselbe «ein Hospitum Literatorum» zu nennen. Doppelmayer, S. 38, Note e.

seine Lehrer der Perspektive suchen, gehörten doch zu dem Kreise, der hier verkehrte, auch Männer, wie Johannes Werner, der berühmte Mathematiker und Pfarrer von St. Johann,[1] der die Euklidischen Elemente ins Deutsche übersetzte und Satz für Satz mit Erläuterungen versah. In freundschaftlichen Beziehungen zu Dürer stand ferner Johannes Tscherte, den Werner geradezu als besonders geschickt in der Perspektive rühmt.[2] Im Umgange mit diesen Männern nun suchte wahrscheinlich Dürer die Grundlagen zu gewinnen, und gewann sie auch, auf denen er selbst weiter arbeiten konnte.

Nur eine Forderung der Perspektive kannte Dürer damals noch nicht, den einheitlichen Massstab für das ganze Bild. Auf dem Dresdner Altar ist der kleine Engel, der so liebevoll mit einem Wedel die Fliegen vom schlafenden Christuskinde abwehrt, ein wahrer Zwerg im Verhältnis zu diesem, und auch die beiden Engel, die so geschäftig im Mittelgrunde um die Sauberkeit besorgt sind, erscheinen uns wie die echten Däumlinge eines deutschen Volksmärchens. Dieses Missverhältnis in der Grösse zwischen den handelnden Personen untereinander und zwischen diesen und dem architektonischen Hintergrunde zieht sich noch durch die Arbeiten seiner mittleren Jahre hindurch und verschwindet erst auf den Handzeichnungen seines letzten Lebensabschnittes.

Der Dresdner Altar zeigt uns bereits alle Vorzüge und alle Mängel der Dürerschen Perspektive. Der Künstler legt den Horizont durch die Mitte des Blattes und wählt eine ganz kleine Augendistanz. Infolgedessen gehen die Linien sehr scharf zusammen. Er erreicht damit eine vorzügliche

---

[1] Werner war von 1498—1528 Pfarrer von St. Johann. Ueber seine Bedeutung als Mathematiker vergl. Cantor II, 452—453, Günther, Unterricht im Mittelalter 530, Gerhardt, Mathematiker Deutschlands 23—25, Doppelmayer 31—35.

[2] Ein Brief Tschertes an Dürer befindet sich im Britischen Museum (zuerst veröffentl. in den Jahrb. f. Kunstw. I, 20, dann bei Thausing, Dürers Briefe etc., S. 177 und Staigmüller, S. 51). In demselben handelt es sich um die Verwandlung eines ungleichseitigen Dreiecks in ein Rechteck von gleichem Inhalte. Auch Staigmüller weist inbetreff der Perspektive besonders auf Tscherte hin.

Tiefenwirkung, aber die ganze Darstellung erhält dabei doch etwas Gezwungenes und Unnatürliches. Das beweist uns z. B. sein herrlicher Kupferstich «Weihnachten» von 1504 (B. 2). Man muss hier erst das Lineal zur Hand nehmen und die Linien genau verfolgen, um herauszufinden, dass der Meister sich wirklich nicht geirrt hat und dass die Architektur hier sehr sorgfältig konstruiert ist, so unangenehm wirkt die Perspektive auf den ersten Blick. Besonders gilt dieses von den Stufen des Vorbaues und der Treppe im Hintergrunde desselben.

Aehnlich ist auch die Architektur und Perspektive auf dem Mittelbilde des Paumgärtnerschen Altars. Das Werk ist ja von Dürer selbst nicht gearbeitet, sicherlich aber stammt wenigstens der Entwurf zu ihm aus seiner Hand. Die ganze Anlage ist doch zu sehr mit den Dürerschen Tafelwerken und Holzschnitten verwandt, um auf einen andern Meister zu schliessen. Hier, wie an der vorher erwähnten Arbeit lernen wir zugleich eine andere Eigenart der Dürerschen Architektur aus diesen Jahren kennen, nämlich seine Vorliebe fürs Malerische. Dieselbe tritt uns bereits in der grossen Passion entgegen. Sie gleicht aber hier noch mehr einem unbeschnittenen Baume und artet oft in wilde Phantastik aus. (Das Richthaus auf der Schaustellung.) Ganz anders bereits um das Jahr 1504. Die überquellende Phantasie des Meisters zaubert uns um diese Zeit architektonische Hintergründe hervor, die durch ihre Grossartigkeit das Auge gefangen nehmen und die geradezu unsere Bewunderung hervorrufen. (Vergl. auch die Architektur auf der Darstellung der heiligen drei Könige in Florenz.)

Und ebenso ist es mit den Innendarstellungen. Es ist erstaunlich, was für einen Reichtum und was für eine Abwechslung der Meister nach dieser Richtung hin im Marienleben entfaltet, wie er nicht müde wird neue Motive zu ersinnen und Leben und Bewegung auch in die toten Massen der Architektur zu bringen. Kein Künstler der deutschen Renaissance steht ihm darin gleich, keiner hat ihn übertroffen. Gerade darauf hin beruht mit

der Reiz, den das Marienleben stets auf jeden Beschauer ausgeübt hat und noch heute ausübt. Und dabei weiss er diesen Ruinen und Gemächern, die alle sehr genau konstruiert sind, stets den Schein des Natürlichen zu geben. Da ist kein Stein, keine Treppe, kein Balken, der sich nicht organisch in das Ganze hineinschmiegte. Unwillkürlich vergisst man beim Betrachten, dass man Phantasiebauten vor sich hat. Man nimmt alles gläubig hin und folgt dankbar dem Künstler, wie ein Kind, das den Märchen des Grossvaters oder der Grossmutter lauscht, ohne zu fragen, ob sie Wahrheit oder Dichtung sind.

Darin beruht die Stärke und Macht der Dürerschen Arbeiten aus jener Zeit, und das Marienleben bezeichnet uns den Höhepunkt nach dieser Richtung hin. In die rauhe Wirklichkeit übertragen, müssten diese Räume mit ihren Treppen und Stufen, ihren Erkern und Winkeln, ihren Säulen und Vorbauten, in denen sich die Basen und Mumen so ungezwungen bewegen, höchst ungemütlich erscheinen. Man könnte da keinen Schritt vorwärts thun, ohne zu stolpern, keine Bewegung machen, ohne sich einen blauen Fleck zu holen. Die Frage, ob Dürer auch als Architekt etwas Grosses geleistet haben würde, würde ich entschieden mit «Nein» beantworten. Er war und blieb zeitlebens ein Maler, wie Michelangelo zeitlebens Plastiker geblieben ist. Und auch die Skizzen zur Errichtung von Monumenten, die er uns in der Unterweisung hinterlassen hat, nehmen sich auf dem Papier noch ganz unschuldig aus, in Wirklichkeit sind sie überhaupt unausführbar.

Allein das malerische Moment ist nicht das einzige, worauf Dürer bei seiner Architektur sein Augenmerk richtet, wichtiger war ihm dabei vielleicht noch, mit ihrer Hülfe eine grosse Tiefenwirkung zu erzielen. Dürer hat diesem Problem von Anfang an seine volle Aufmerksamkeit geschenkt, und es ist interessant zu beobachten, was für Fortschritte der Meister hierin allmählich macht. Auf dem Hieronymusblatte von 1492 und auf der Bremer Handzeichnung von 1496 (Frauenbad, L. 39) fehlt die Tiefenwirkung noch ganz. In den Darstellungen der grossen

Passion — Abendmahl, Geisselung — gelingt sie nur schwach. Ganz anders im Marienleben. Hier haben wir Räume von vorzüglicher Wirkung vor uns. Mächtige Bogen schliessen sie nach vorne ab. In den Wänden sind Thüren, Nischen und Fenster angebracht, um den Gemächern eine grössere Tiefe zu geben. Demselben Zwecke dienen die zahlreichen Treppen und Stufen, die hintereinander stehenden Säulen, die Vorhänge, die quer durch den Raum gezogen sind, die verschiedene Höhe des Fussbodens und die Ausblicke durch die Hinterwand ins Freie. Unerschöpflich ist der Künstler hier in seinen Mitteln, um eine bessere Wirkung zu erzielen. Dem Hauptraum schliessen sich oft Nebenräume an, die der Phantasie freien Spielraum lassen und den Blick noch weiter in die Tiefe führen.

Auch darin zeigt sich der Fortschritt: er betont die Seitenwände nicht mehr gleich stark, sondern schiebt den Augenpunkt etwas nach rechts oder links und lässt eine Wand dominieren. Dadurch nimmt er dem Raum das Starre, das z. B. dem Abendmahl in der grossen Passion noch anhaftet. Später geht der Künstler noch weiter, er schneidet das Gemach durch eine Vertikale in zwei Hälften und bringt nur eine Seite zur Darstellung. Der heilige Hieronymus von 1511 (B. 114) und von 1514 (B. 60). Oder er thut es durch eine Horizontale und überlässt es der Phantasie des Beschauers, die Decke zu ergänzen, Abendmahl von 1523 (B. 53). Auf der Verkündigung von 1526 (L. 344) endlich stellt er nur eine Ecke des Gemachs dar, bestehend aus dem Fussboden, einer Seitenwand und der Hinterwand, und nähert sich so vollständig den modernen Anschauungen.

Das Marienleben und die grüne Passion sind fast zu gleicher Zeit gearbeitet worden, und doch glaubt man auf den ersten Blick, dass Jahrzehnte in des Künstlers Leben dazwischen liegen müssten, so gross ist der Unterschied in den beiden Folgen. Nimmt uns das Marienleben durch seinen märchenhaften, epischen Charakter, gefangen, so überrascht uns die grüne Passion durch die weise Mässigung und Schlichtheit, die sich auch in ihrer Architektur ausspricht.

Und noch eins fällt uns dabei auf. Man hat die Dürersche Kunst schon so oft als eine echt deutsche gepriesen, und wenn sich dieses in irgend einer Folge besonders ausspricht, so geschieht dieses im Marienleben. Deutsch sind hier die epheuumsponnenen Ruinen, deutsch die Frauen, deutsch die Räume, in denen sie sich bewegen. Man könnte sich ganz gut vorstellen, wenn in jedem Augenblicke hinter den halbmorschen Treppen oder aus den lauschigen Winkeln ein echter deutscher Kobold hervorlugen würde, so national und — so wenig religiös sind hier die meisten Blätter. Ja die wenigen Ausnahmen, die in der Architektur einen andern Charakter zeigen, wie die Vermählung Marias, muten uns wie fremde Eindringlinge an, die hier auf echt deutschem Boden nichts zu suchen haben.[1]

Ganz anders die grüne Passion. Der Charakter dieser Folge wird nicht allein durch die weise Beschränkung in der Zahl der handelnden Personen, durch die schlichte Art der Darstellung und die Hervorhebung des seelischen Momentes bestimmt. Sehr wichtig für den Gesamteindruck ist hier auch die Architektur, und diese unterscheidet sich wesentlich von der des Marienlebens. Wir sehen hier keine hohen Dächer, keine eingebauten Treppen, nichts von dem charakteristischen Beiwerk, das uns im Marienleben sofort in die Augen springt. Dafür erblicken wir luftige Hallen mit hohen Rundbögen, ohne jede weitere Verzierung, kannelierte Säulen mit jonisch anklingenden Voluten, für die der Meister die Vorbilder schwerlich dieseits der Alpen geschaut haben mag. Etwas von der klassischen Einfachheit der Alten und von dem Hauche der italienischen Renaissance ruht auf der Architektur dieser Folge und spricht sich auch sonst in der Darstellung aus.[2]

---

[1] Interessant ist es, wie Dürer auch in der Unterweisung alle Fremdwörter vermeidet und für die geometrischen Begriffe höchstwahrscheinlich selbstgebildete deutsche Ausdrücke gibt. Die Kreisfläche nennt er »eyn runde Ebene«, das Quadrat »gefierte Ebene«, aber auch die Kugel »eyn gekugelte Ebene«, die Cylinderfläche »eyn bogen Ebene«. Der Punkt ist ihm »eyn tupff« (Moritz Cantor, Vorles. II, 459).

[2] Vergl. Thausing I, 335; Springer 58; Zucker 34.

Auch die Perspektive weist gegenüber dem Marienleben manchen Fortschritt auf. Die Augendistanz ist grösser geworden, die Linien gehen nicht mehr so steil zusammen, der ganze Aufbau hat bedeutend an Naturwahrheit gewonnen. Die Frage darum, welche Folge hat Dürer später entworfen, das Marienleben oder die grüne Passion, lässt sich nur zu Gunsten der letzteren beantworten, wenn wir auch sonst keine Beweise dafür hätten und nur allein auf die stilkritische Vergleichung der Architektur angewiesen wären.[1] Das Marienleben schliesst sich eben in der Architektur vollständig an die grosse Passion an und bildet nur eine vervollkommnete Fortsetzung derselben. Die grüne Passion tritt dagegen zu beiden Folgen in einen bewussten Gegensatz. Die Architektur ist hier in ihrer ganzen Auffassung nur der Niederschlag von Dürers theoretischen Studien, verstärkt durch dunkle Erinnerungen an italienische Bauten, die er auf seiner ersten Reise geschaut haben mag.

Dass die theoretischen Studien damals ganz im Mittelpunkte seines Interesses gestanden haben, beweist auch der herrliche Kupferstich Adam und Eva (B. 1) von 1504.[2] Auch hier ist das erste Menschenpaar vollständig nach «der Moss» konstruiert, ganz ebenso wie die Säulen und Bögen in der grünen Passion. Spuren dieser theoretischen Studien lassen sich inbetreff der Architektur bereits im Marienleben nachweisen. Die Vorhalle auf dem Kirchgange der Maria (B. 81) will antik erscheinen, daher, sagt Thausing, die phantastischen Reliefs an der reichen Architektur[3] und der Fackelträger über dem hinteren Thorbogen, und die Säulen mit dem schweren Gebälk auf der Darstellung Christi (B. 88) können nur einer falsch verstandenen Stelle des Vitruv ihr Dasein verdanken.[4] Ja auf dem Blatte «Christi Abschied von

---

[1] Die ersten Arbeiten für's Marienleben reichen bis 1501 zurück; 1504 waren bereits 16 Blätter gedruckt und 1505 hatte Marcanton schon die meisten davon nachgestochen.

[2] Vergl. hierzu «Lange, Dürers ästhetisches Glaubensbekenntnis». Zeitschrift für bildende Kunst, 1898/99.

[3] Thausing I. 337.

[4] Vergl. Thausing I. 339.

der Mutter» (B. 92) finden wir sogar eine antike Giebelskulptur und einen Kuppelbau. Es sind die ersten, unbeholfenen Schritte auf einem fremden Boden, die wir hier erblicken, und die zur wirklichen Schönheit und Schlichtheit erst in der grünen Passion führen sollten.[1]

Nun tragen zwei Blätter des Marienlebens die Jahreszahl 1510. Sie fehlen unter den Nachstichen Marcantons und sind von Dürer erst in der Buchausgabe von 1511 veröffentlicht. Ob die Entwürfe zu diesen Kompositionen aber erst aus dieser späten Zeit stammen, ist bereits von Thausing bezweifelt worden.[2] Dazu schliessen sich diese Blätter — Marias Tod und Himmelfahrt B. 93, 94 — doch zu sehr in der Gesamtauffassung an die ersten Schnitte des Marienlebens an, und stände eben die Jahreszahl nicht, so würde niemand auf eine spätere Datierung verfallen. Diese Zahl kann aber ebenso gut auch nur das Datum der endgiltigen Fertigstellung und Drucklegung bezeichnen. Wenigstens befindet sich im Britischen Museum zur Himmelfahrt eine Federzeichnung, die bereits die Jahreszahl 1502 trägt.[3]

Ganz entschieden gehört aber das letzte Blatt des Marienlebens, «Marias Verehrung» (B. 95) einer früheren Zeit an. Dafür spricht schon die Architektur. Wir erblicken hier dieselben trauten Räume, wie in den frühesten Schnitten, für deren reiche architektonische Gliederung Dürer nur seine Phantasie, nicht aber die wirkliche Bauwelt zu Rate gezogen hat,[4] dieselben schlanken Säulen und lauschigen

---

[1] Dürer ist überhaupt nie grösser, als wo ihn technische oder theoretische Rücksichten zur Einfachheit zwingen.

[2] Thausing I, 343.

[3] Springer 169, Thausing (I, 343) gibt für diese Zeichnung die Jahreszahl 1503 an. Er hat das Blatt aber wahrscheinlich nicht selbst gesehen, da er sich hierbei auf Waagen, Treasures of Art. I, 233, beruft. Eine zweite undatierte Federzeichnung befindet sich im Berliner Kupferstichkabinett (L. 27). Zum Tode Marias besitzt die Albertina eine undatierte leichte Federzeichnung, die im Gegensinne zum Holzschnitte aufgerissen ist (Thausing I, 343; Springer 169; Heller 2, 1, S. 102, 17. Auf der Uebersichtstafel über die Imhoff'sche Sammlung bei von Eye ist dieses Blatt nicht verzeichnet).

[4] An Tiefenwirkung steht die Verehrung noch hinter den ersten Blättern zurück.

Nebenräume. Ja ich möchte behaupten, dass dieses Blatt darin noch die ersten Schnitte übertrifft. Es ist das malerische Moment allein, das Dürer hier bei dem Aufbau der Architektur die Hand geführt hat, und das der Meister rücksichtslos auf Kosten der Naturwahrheit betont. Unmöglich kann Dürer das Blatt erst nach der grünen Passion entworfen haben, nachdem er bereits gelernt hatte, seine Phantasie zu zügeln und «der Natur nichts Unerträgliches aufzulegen». Wer den Entwicklungsgang Dürers kennt, der weiss eben, wie er von den bunten und vielgestaltigen Bildern seiner Jugend sich allmählich zur einfachern und schlichtern Darstellung hindurchringt[1] und in seinen spätern Jahren die Natur als die beste Lehrmeisterin des Künstlers ansah. «Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reissen, der hat sie, überkommst du sie, so wird sie dir viel Fehls nehmen in deinem Werk.»[2]

Diese Vorliebe für das Einfache und Schlichte auch in der Architektur setzt bei Dürer früh ein, schon 1504 mit der grünen Passion. Sie war nur die Konsequenz seiner «antikschen» Studien und seines Strebens nach einem Schönheitsideal, denn das Einfache und Gesunde ist Dürer auch ein Teil des Schönen, und sie musste ihn notgedrungen zu dem Realismus seiner letzten Jahre führen.

Wer den Entwicklungsgang des Künstlers nach dieser Richtung hin auf dem Gebiete der Architektur verfolgen will, der vergleiche einmal die Darstellung der heiligen drei Könige aus seinen jungen Jahren mit denen des späteren

[1] Brief Melanchthons an Georg von Anhalt (abgedruckt bei Zahn a. a. O., S. 65, und bei Lange, Dürersästh. Glaubensbekenntnis). «Ich erinnere mich, wie der an Geist und Tugend ausgezeichnete Mann, der Maler Albrecht Dürer sagte, er habe als Jüngling die bunten und vielgestaltigen (floridas et maxime varias) Bilder geliebt und habe bei der Betrachtung seiner eigenen Werke die Mannigfaltigkeit eines Bildes ganz besonders bewundert. Als älterer Mann habe er aber begonnen, die Natur zu beachten und deren ursprüngliches Antlitz nachzubilden, und habe erkannt, dass die Einfachheit der Kunst höchste Zierde sei. Nun nicht mehr imstande, diese zu erreichen, habe er bei der Betrachtung seiner Bilder nicht mehr wie früher Bewunderung empfunden, sondern seiner Schwachheit geseufzt.»

[2] Proportionslehre (L. u. F. 226, 25).

Alters. Ganz willkürlich und phantastisch ist die Architektur noch in der Anbetung des Marienlebens (B. 87) und auf dem Florentiner Gemälde von 1504. Bedeutend einfacher und schlichter und vor allen Dingen naturwahrer ist der Hintergrund auf dem Holzschnitte von 1511 (B. 3), und auf der Federzeichnung von 1524 in der Albertina begnügt sich Dürer mit ein paar einfachen Bauernhäusern, wie er sie in der Umgebung Nürnbergs geschaut haben mag. Nur die Säule in der Mitte erinnert uns, dass er auch in seinen letzten Jahren doch stets ein Kind seiner Zeit geblieben ist.

Doch kehren wir noch einmal zu dem letzten Blatte des Marienlebens zurück. Allem Anscheine nach ist diese Arbeit nicht nur vor 1510 entworfen, sondern auch bereits geschnitten, das ergibt klar und deutlich ein Vergleich mit den beiden datierten Blättern. Während die Strichlagen auf dem Blatte der Tod Marias (B. 93) mit einer Feinheit und Weichheit umschnitten sind, die unsere Bewunderung hervorrufen, während wir hier auf den ersten Blick den Holzschneider als einen geübten Meister erkennen, fällt uns bei der Verehrung eine gewisse Derbheit und Unsicherheit in der technischen Ausführung auf. Die Linien gewähren hier den Eindruck, als ob sie mit einem stumpfen Messer ausgespart worden sind. Es fehlt ihnen die Sicherheit, Zartheit und Eleganz, die die Blätter von 1510 aufweisen. Auch die Art und Weise, wie Dürer hier die Gewandfalten abschattiert, wie er die Striche dabei legt, erinnert mehr an die Arbeiten von 1504 als von 1510.[1] Die ganze Technik des Blattes weist also auf eine frühere Zeit zurück. Dazu kommt noch ein Zweites. Der Tod Marias und die Himmelfahrt tragen die Jahreszahl 1510, die Verehrung ist aber undatiert. Konsequenter Weise kann man hier folgern, wenn alle drei Blätter 1510 geschnitten worden sind, wie kommt es, dass zwei die Jahreszahl tragen und das dritte nicht? — Die

[1] Was die Holzschneidekunst bereits um 1510 zu leisten vermochte, das beweist uns die Dreifaltigkeit von 1511 (B. 122), die nach Thausings Urteil in der Wirkung sich den besten Kupferstichen an die Seite zu stellen vermag.

Vermutung Thausings,[1] dass dieses Blatt ursprünglich gar nicht zur Folge gehörte und erst 1511 derselben beigefügt worden ist, hat darum vieles für sich. Nur unterlässt es Thausing festzustellen, wann das Blatt eigentlich geschnitten worden ist, und auch Springer und Zucker schweigen sich darüber aus. Springer sieht in dem Blatt «eine der reifsten und liebenswürdigsten Schöpfungen Albrecht Dürers».[2] Knackfuss[3] und Retberg[4] setzen seine Entstehung noch vor Beginn der zweiten italienischen Reise. Nach meiner Ansicht weist sowohl die Architektur, wie die Zeichnung und technische Ausführung auf dieselbe Zeit zurück, der wir die ersten Blätter des Marienlebens verdanken, also auf die Zeit vor 1504.

2. Noch einmal zog Dürer über die Alpen. Vom Herbste des Jahres 1505 bis tief in das Jahr 1507 hinein weilt er in Venedig; aber es ist auffallend, wie wenig diese zweite italienische Reise die Fortentwickelung seiner Architekturformen beeinflusst hat. Ja sie scheint die schwachen Anfänge der Renaissance, die wir im Marienleben und dann weiter entwickelt in der grünen Passion gefunden haben, kaum zu steigern.[5] Und doch wies Venedig bereits damals eine Reihe von herrlichen Bauwerken auf, die zu den Perlen der Frührenaissance zählen und an denen auch Dürer nicht achtlos vorbeigegangen sein wird.[6] Mochte er sonst noch so selbständig und stolz den Italienern gegenübertreten,[7] im «Nackten», in der Architektur und Perspektive erkannte

---

1 Thausing I, 345.
2 Springer, 78.
3 Knackfuss, Albrecht Dürer. Leipzig 1896. S. 70.
4 von Retberg, Nr. 82.
5 Zahn, Dürers Kunstlehre, S. 45.
6 Als Dürer nach Venedig kam, fand er von namhaften Werken der Frührenaissance den Uhrturm am Markusplatze, die Untergeschosse der alten Prokurazien, die Riesentreppe des Dogenpalastes, die Scuola di San Marco und endlich das schönste Denkmal der Palastarchitektur, den Palast Vendramin-Calergi seit 10—15 Jahren vollendet vor. Im Bau begriffen war der neue Fondaco. (Zahn. S. 48.)
7 Vergl. die Briefe an Pirkheimer. (L. u. F. 19 ff.)

er willig ihre Ueberlegenheit an.[1] und für Vitruv bewies er bis zu seinem Lebensabende eine schwärmerische Verehrung. Er freut sich, als er auf seiner niederländischen Reise zu «Ach» echt römische Säulen findet, die «wirklich nach Fitruvius Schreiben gemacht sind.[2] Er hebt in seiner Unterweisung besonders hervor, «wie künstlich und meisterlich der alt Römer Vitruvius in seinen Büchern von der Beständigkeit, Nutzbarkeit und Zierden der Gebäu geschrieben hat».[3] Und er schliesst eine Untersuchung über die Proportionen antiker Säulen einmal mit den Worten: «und eigentlich ist es wahr, wie Vitruvius spricht, wo solcher Masse nicht acht genommen wird, so werden die Werke ungestaltet, auch in neuerdachten Werken».[4]

Im reinen Renaissancestil ausgeführt besitzen wir eigentlich nur eine Arbeit von Dürer, die auch schon längst als eine solche erkannt worden ist: es ist die kolorierte Federzeichnung in Basel vom Jahre 1509, die heilige Familie in einer Halle darstellend. Hier kann man von dem kassetierten Tonnengewölbe, den Rundbögen und den schlanken Säulen behaupten, sie gehören wirklich der Renaissance an, und des herrlichen Kapitells brauchte sich kein italienischer Baumeister jener Zeit zu schämen. Das Kapitell hat Dürer noch einmal in der Kupferstichpassion verwertet und zwar auf dem Blatte von 1512 «Christus vor Pilatus» (B 7). Auf ein italienisches Vorbild möchte ich ferner den Rahmen zum Allerheiligenbilde zurückführen, so weit es sich um die nackte Grundform handelt, losgelöst von jedem Beiwerk und Ornament. Allein diese wenigen Arbeiten gehören zu den Ausnahmen. Im allgemeinen zeigen auch seine spätern

---

[1] Vergl. Dresdener Handschrift Blatt I b (L. u. F. 254, 19.)

[2] Tagebuch der Reise in die Niederlande. Notiz vom 7. Okt. 1520. (L. u. F. 132, 18.) Gemeint sind die Porphyrsäulen im Münster zu Aachen, die Karl der Grosse zwar nicht aus Rom, aber aus dem Palaste Theodorichs aus Ravenna entführt hatte. Dürer nimmt bei seiner Hochachtung vor Vitruv an, dass römische Säulen unbedingt nach seinen Vorschriften, d. h. den von ihm angegebenen Proportionen gemacht sind (Note 11, S. 132 bei L. u. F.).

[3] Unterweisung, Buch III, L. u. F. 183, 23 ff.

[4] Die Stelle bei Thausing, II, 42, ohne nähere Quellenangabe, bei Lange und Fuhse suchte ich sie vergeblich.

Werke eine seltsame Vermischung von romanischen, gotischen und Renaissancemotiven, bei denen der Maler meistens über den Architekten triumphiert.

Die Ursache für diesen seltsamen Stil Dürers sieht Thausing in dem Mangel an dauernder Anschauung von guten Mustern.[1] Nürnberg wies damals noch kein Bauwerk im Renaissancestil auf, die St. Annakapelle 1511 und die St. Rochuskapelle 1519—21 von Hans Behaim dem Aeltern erbaut, zeigen noch gotische Formen,[2] wenn sich auch hier bereits wie in den Profanbauten ein neuer Geist leise bemerkbar macht. «So musste», sagt Thausing, «das Renaissancekorn unter dem nordischen Klima verwildern».

Ich möchte die Ursache zu dem Dürerschen Architekturstil vor allen Dingen in Dürer selbst suchen. Ausschlaggebend für mein Urteil ist hier besonders folgende Stelle seiner Unterweisung: «So ich aber itzo nimm, ein Säulen oder zwo lehren zu machen für den jungen Gesellen, sich daran zu üben, so bedenk ich der Deutschen Gemüt. Dann gewohnlich Alle, die etwas Neues bauen wöllen, wollten auch gern eine neue Fatzon darzu haben, die vor nie gesehen wär. Darum will ich etwas Anders machen, daraus nehm ein Idlicher, was ihm gefall, und mach nach seinem Willen».[3]

Mit diesen Worten hat Dürer nicht nur die Deutschen seiner Zeit, sondern auch sich selbst charakterisiert. Ohne jede bautechnische Schulung und Erfahrung,[4] mit einer

[1] Thausing II. 41.

[2] P. J. Rée. Nürnberg, S. 68. Vergl. auch H. Stegmann, die Rochuskapelle zu Nürnberg und ihr künstlerischer Schmuck. Wien 1875.

[3] Unterweisung, Buch III. (L. u. F. 183, 27 ff.) Aehnlich auch folgende Stellen: «Nachdem aber Viel sind, die grosse Lieb haben zu seltsamen Reichungen in den Gewelben zu schliessen, von Wohlstands wegen, so will ich unten eine aufreissen, ob die Jemand gefällt, der mag sich ihr gebrauchen». Unterweisung, Buch III. (L. u. F. 183, 12.)

[4] Thausing (II. 39) nimmt zwar an, dass Dürer auch ein kundiger Baumeister gewesen ist. Er weist, unter Berufung auf die Jahrbücher für Kunstw. I, 17 auf die antiken Säulenkapitelle, auf die Konstruktion der Kuppel von St. Peter, die aber wahrscheinlich nicht von Dürers Hand stammt, und auf die zwei Aufrisse und fünf Grundrisse eines schmalen Hauses, die sich unter seinen nachgelassenen

überquellenden Phantasie begabt, von stolzem Selbstbewusstsein beseelt, erkennt er willig die Ueberlegenheit der Alten an und sucht deren Masse zu beachten; aber sonst geht er seine eigenen Wege, und es ist zu bewundern, wie glücklich er dabei, was den malerischen Aufbau anbetrifft, in den meisten seiner Werke gewesen ist. Selbst die vielgeschmähte Triumphpforte Maximilians macht in ihrer Gesamtanlage durchaus keinen üblen Eindruck. Man muss diese 92 Blätter in ihrer Zusammensetzung betrachten, um zu einem richtigen Urteil über den architektonischen Aufbau derselben zu gelangen.[1] Rundtürme, mit reichen Kuppeln geschmückt, schliessen den Bau ein, Säulen gliedern die innern Abteilungen.[2] Ein hoher harmonischer Sinn

Zeichnungen, befinden hin; aber auch Thausing weiss nicht, ob und wo sich Dürer praktisch als Baumeister bethätigt hat. Nur in seinem niederländischen Tagebuche befindet sich die Notiz: Und ich hab ihrem Arzt, dem Doktor (der Erzherzogin Margarethe) müssen ein Haus aufreissen, darnach er eins bauen hat wollen. Davon zu machen wollt ich auch unter 10 fl. nit gern nehmen. (L. u. F. 130, 22.) Und Charitas, die gelehrte Schwester Pirkheimers und Aebtissin zu S. Clara schreibt 1518 an die Abgesandten Nürnbergs auf dem Augsburger Reichstage: Caspar Nützel, Lazarus Sprengler und Albrecht Dürer: «Desgleichen mag sich auch Herr Albrecht Dürer, der solch ein Zeichenmeister und Genie ist, die stattlichen Gebäude (zu Augsburg) ganz gehörig ansehen, dass er uns dann, wenn wir dereinst unsern Chor anders bauen werden; Hilfe und Rat zu geben wisse, um weite Schlupffenster zu machen, damit uns die Augen nicht ganz und gar erblinden.» Der ganze Brief aber, der von Humor und Uebermut strotzt (abgedruckt bei Thausing, Dürers Briefe, Tagebücher und Reime. Quellenschr. für Kunstgesch. III. Wien 1872, S. 167) ist nur die Antwort auf ein ähnliches Schreiben der Abgesandten, bei dessen Lesen der Aebtissin «mehr als einmal die Augen übergangen sind — freilich mehr vor Lachen als vor Rührung». Wie weit darum hier das Lob Dürers als Bauverständiger ernst zu nehmen ist, muss dahin gestellt bleiben. Nützel soll sich «die Vorbilder heiliger Observanz im schwäbischen Bunde» ansehen, und Sprengler sich inbetreff des «apostolisch gemeinsamen Lebens daselbst genau erkundigen, damit er uns und andern bei der Jahresrechnung Rat und Anleitung geben könne, wie wir alles verschlemmen mögen.» Unterschrieben ist der Brief: «Schwester Charitas, unnützte Aebtissin zu S. Clara in Nürnberg».

[1] E. Chmelarz, Die Ehrenpforte des Kaisers Maximilian I. Jahrbuch des Allerh. Kaiserh. IV. (1886.) S. 229. Eine verkleinerte Abbildung, die aber einen ganz guten Eindruck von der Pforte nach ihrer Zusammenstellung gewährt, befindet sich bei Zucker, S. 97.

[2] Dass das architektonische Gefüge hier fast aufgelöst ist in eine Anzahl kleiner Figuren, wie das Suida (die Genredarstellungen Albrecht Dürers, Heft 27 der Stud. zur dtsch. Kunstgesch. Strassburg 1900,

spricht sich in der Anordnung aus, und unter dem überreichen Detail können wir doch die schlichten, einfachen Grundformen der Renaissance erkennen. — In diesem Bau von märchenhafter Pracht feiert die Phantasie Dürers zum letzten Mal ihren Triumph. Was wir aus seinen spätern Jahren an Architekturdarstellungen noch besitzen, sind meistens schlichte Studien nach der Natur, die sich wie ein Aschenbrödel gegen die bisherigen Phantasiebauten ausnehmen, die aber in ihrer Einfachheit uns nicht minder der Meisters Grösse zeigen.

Ebenso gering ist der Einfluss der zweiten italienischen Reise auf die Erweiterung seiner perspektivischen Kenntnisse gewesen. Dieses fällt um so mehr auf, weil die Perspektive damals gerade mit im Vordergrunde seines Interesses stand, und er ihretwegen den bekannten Abstecher nach Bologna machte. «Ich bin in 10 Tagen noch hie fertig», schreibt er am 13. Oktober 1506[1] von Venedig an Pirkheimer. «Dornach wurd ich gen Polonia reiten, um Kunst willen in heimlicher Perspektiva, die mich einer lehren will».[2] In 8—10 Tagen wollte er wieder zurück sein.[3]

Wer dieser Meister gewesen ist, dessen Unterricht Dürer geniessen wollte, wissen wir nicht. Die bisherige Annahme, dass es nur Luca Paciuolo[4] gewesen sein könne, ist von Staigmüller widerlegt worden. Nach Staigmüllers Untersuchung wirkte Paciuolo 1506 in Florenz, konnte also nicht in Bologna sein.[5]

S. 104) annimmt, kann ich nicht finden. Nach meiner Ansicht markieren sich die Glieder des Baues deutlich und kräftig, besonders, wenn man die Arbeit aus der richtigen Entfernung betrachtet.

[1] Das Datum steht nicht genau fest, da der Brief mit den Worten schliesst: «Gegeben zu Fenedich, ich weiss nit an was Tag des Monats, aber ungefähr 14 Tage nach Michaelis im 1506 Jahr.»

[2] Dürers Venetianische Briefe (L. u. F. 40, 28 ff.).

[3] Ueber Dürers Empfang zu Bologna berichtet uns Scheurl. (Thausing I, 367.)

[4] P. schrieb seinen Namen verschieden. In einer Eingabe an den Dogen von Venedig nennt er sich «de Pacioli». In den lateinischen Widmungen fast ausschliesslich «Paciolus», im italienischen Text gewöhnlich Paciuolo. Letztere Schreibweise bringen auch Staigmüller und Cantor.

[5] Vergleiche das Ausführliche hierüber bei Staigmüller, Luca Paciuolo, Historisch-litter. Abteilung der Zeitschr. für Mathematik

Ueberhaupt wird der Einfluss, den Paciuolos «divina proportione» auf Dürers Unterweisung ausübte, falls er sie wirklich kennen gelernt hat, überschätzt:[1] «Nicht eine einzige Zeile mathematischen Inhalts stellt sich aus der divina proportione geschöpft dar. Dürer war ein Geometer, Paciuolo ein Allgebraiker par eccellence, der gerade in seiner divina proportione alle geometrischen Probleme nur rechnend behandelt hat».[2] Cantor weist nun in der letzten Auflage seiner Vorlesungen über die Geschichte der Mathematik auf einen andern berühmten Mathematiker jener Zeit, auf Scipio Ferreus hin,[3] der von 1496—1526 ununter-

und Physik, Bd. 34. — Ludwig Justi, (Konstruierte Figuren und Köpfe unter den Werken Albrecht Dürers. Leipzig 1902, S. 63 ff.) muss die Arbeit Staigmüllers übersehen haben, da er bei dem Meister von Bologna noch immer an Paciuolo festhält, ohne die Untersuchung Staigmüllers überhaupt zu erwähnen.

[1] Nach Staigmüller (Dürer als Mathematiker) ist es leicht möglich, dass Dürer Paciuolo in Venedig kennen gelernt hat. 1508 ist Paciuolo in Venedig nachweisbar. Seit 1506 wird er in den Akten von Florenz nicht mehr erwähnt; es ist darum möglich, dass P. sich bereits damals nach Venedig begab, um die Drucklegung seiner Euklidausgabe und der Divina zu überwachen. Da Dürer 1507 noch in Venedig war, so könnte er also hier P. und die Divina kennen gelernt haben. Aus diesem Grunde erklärt sich auch die Uebereinstimmung der Widmung an Pirkheimer mit dem ausführlichen Titel der Divina. Wie unabhängig aber Dürers Unterweisung von dem Werke Paciuolos ist, geht schon daraus hervor, dass Dürer in seiner Unterweisung den goldenen Schnitt, von dem das Werk Paciuolos seinen Namen hat und dem der ganze erste Teil der Divina gewidmet ist, gar nicht erwähnt. Sicherlich wäre das bei seiner Schwärmerei für die Proportion geschehen, wenn er das Werk genauer studiert oder auch nur längere Zeit in Händen gehabt hätte.

[2] Staigmüller, Dürer als Mathematiker, S. 51 ff. Dagegen besteht zwischen der Unterweisung und einer andern Schrift jener Zeit, der «Geometria deutsch» eines unbekannten Verfassers, die in einem Sammelbande der Nürnberger Bibliothek gefunden ist, wie das Cantor (II, 424—428 u. 465 ff.) nachgewiesen hat, eine innige Verwandtschaft. Nach Cantors Urteil ist es aber ausgeschlossen, dass Dürer sich der Geometria deutsch bedient habe. Er leitet vielmehr beide Schriften aus einer gemeinsameu Quelle ab und findet sie in den mittelalterlichen Vorschriften, wie sie im Baugewerbe üblich waren und deren Ursprung um so schwieriger nachzuweisen ist, als gerade die sogenannte Bauhütte es immer geliebt hat, sich recht geheimnisvoll zu gebaren. Vergl. hierzu auch Cantor II, 415 ff. und Günther, Zeitschr. für Math. u. Physik 20. Hist.-litt. Abtl. S. 5—7 wo die Geometria deutsch abgedruckt ist; ferner Günther, Unterricht des Mittelalters 335—354.

[3] Cantor II, 430.

brochen in Bologna lehrte und von dem Dürer vielleicht auch in die Kunst, Konstruktionen mit einem Zirkel auszuführen, eingeführt wurde.

Wie dem auch sei. Alle diese Vermutungen lassen sich, so lange nicht authentisches Material herbeigeschafft wird, weder widerlegen, noch beweisen. Ebenso herrscht darüber Ungewissheit, was denn Dürer eigentlich in Bologna kennen lernen wollte und worin denn die Kunst der geheimen Perspektive bestand. Staigmüller nimmt hier mit aller Entschiedenheit an, «dass es sich dabei nur um die praktische Verwendung des Distanzpunktes bei perspektivischen Konstruktionen handeln konnte».[1] Er führt dann weiter aus, wie bei der augenscheinlichen Geheimniskrämerei des Bologneser Meisters, Dürer wahrscheinlich diese ohne mathematische Begründung mitgeteilt wurde und wie infolgedessen Dürer «die neugelernte Art der Konstruktion mit der von ihm früher geübten und in ihrer Begründung erkannten in Einklang zu bringen suchte». So entstand das von ihm als «näherer Weg» bezeichnete Verfahren, das Dürer unter Figur 59 in seiner Unterweisung darstellt.[2]

Ich kann mich diesem Gedankenfluge Staigmüllers nicht anschliessen. Dazu fehlen denn doch jegliche Belege. Staigmüller überschätzt überhaupt die Bedeutung des Distanzpunktes für die perspektivische Praxis. Nach seiner eigenen Definition ist «der Distanzpunkt der Fluchtpunkt einer Schar gerader Linien, welche die Bildebene unter 45 Grad schneiden».[3] Schon aus dieser Definition geht klar hervor, wie beschränkt seine Anwendung in der Praxis ist, und wie er nur Bedeutung für die Konstruktion bestimmter Linien besitzt.

Ob Dürer die Art dieser Verwendung gekannt hat, lässt

---

[1] Staigmüller, Dürer als Mathematiker. S. 48.

[2] Bei der vorliegenden Untersuchung wurde benutzt die Originalausgabe der Unterweisung von 1525, die sich in der Königsberger Königlichen Bibliothek befindet und mit der Befestigung der Städte und der Proportionslehre zu einem grossen Folianten zusammengebunden ist.

[3] Staigmüller, Dürer als Mathematiker. S. 47.

sich weder aus seinen Zeichnungen, noch aus seinen Schriften feststellen. Sicher ist nur, dass der von Dürer beschriebene «nähere Weg» (Fig. 59 der Unterweisung) von der heutigen Verwendung des Distanzpunktes abweicht, dass er aber sehr wohl bereits vor der zweiten italienischen Reise die Fluchtpunkte richtig auf dem Horizonte abzutragen verstand.

Freilich die Bedeutung des richtigen Augenabstandes und der richtigen Höhe des Horizontes für die künstlerische Wirkung des Bildes kannte Dürer damals noch nicht. Das trifft aber auch für die Arbeiten nach der zweiten Reise zu. Nach Schreiber darf die Augendistanz, die vom Augenpunkte aus rechts und links auf dem Horizonte abgetragen wird, «nicht kleiner sein, als die grösste Ausdehnung, die man dem Rahmen des Bildes zu geben beabsichtigt».[1] Diesen Massstab hat Dürer selten eingehalten, und wie unschön unter diesen Umständen das perspektivische Bild oft wirken kann, darüber mag uns die Geisselung in der Kupferstichpassion (B. 8) belehren. Die Architektur ist hier vollständig korrekt gezeichnet, alle Gesetze der Perspektive sind beachtet, und doch erscheint die Konstruktion einem perspektivisch geschulten Auge geradezu beleidigend. Verstärkt wird dieser Missstand noch durch die tiefe Lage des Horizontes, der sich in halber Körperhöhe der handelnden Personen befindet.

Und noch eine Frage möchte ich hier zugleich erledigen: Kannte Dürer den Albertischen Schleierapparat? Cantor behauptet es,[2] und die Gründe, die er dafür ins Feld führt, haben vieles für sich. Albertis Verfahren war seit 70 Jahren in den italienischen Werkstätten in Uebung,[3] und sicherlich wird es darum auch Dürer,

---

[1] Schreiber, a. a. O., S. 43.

[2] Cantor, II, 467.

[3] Alberti hat seinen Apparat zuerst in der kleinen Schrift, über die Malerei, die er am 7. September 1435 vollendete beschrieben: «Man nimmt einen ganz feinen, dünngewebten Schleier von beliebiger Farbe, welcher durch stärkere Fäden in ein beliebige Anzahl von Parallelogrammen geteilt ist. Diesen Schleier bringe zwischen das Auge und die gegebene Sache, so dass die Sehpyramide infolge des Gewebes hindurchzudringen vermag. Sicherlich gewährt dir dieser Schleier nicht geringe Vorteile.» Janitschek, Albertis kleinere Schriften; Quellenschriften für Kunstgesch. XI, S. 100.

wenn nicht in Venedig, so doch in Bologna kennen gelernt haben.[1] Daran ist in der That kaum zu zweifeln. Eine andere Frage ist es freilich, ob Dürer dabei zugleich auch den Namen des Erfinders erfahren hat, und das möchte ich entschieden verneinen. Dürer hätte sonst unter allen Umständen Albertis Namen in seiner Unterweisung erwähnt, ebenso wie er aufrichtig dem «Meister Jakobus» seinen Tribut zollt. Aber weder hier, noch in der Proportionslehre, noch in den zahlreichen Entwürfen zu beiden Werken geschieht dieses. In der Widmung, an Pirkheimer, die er der Unterweisung vorsetzt, hebt er nur ganz allgemein hervor, dass «die Kunst der Messung seit 200 Jahren durch die Walchen an den Tag gekommen ist».[2] Sonst findet sich keine Stelle, die auch nur auf Alberti gedeutet werden könnte. Dagegen bittet Dürer einen ungenannten Freund,[3] der ihm eine Widmung für das Proportionswerk aufsetzte, doch dabei neben drei andern Punkten noch Folgendes zu berücksichtigen:

«Das viert, dass nichts Gestohlenes aus andern Büchern gebracht werd.»

«Das fünft, dass ich allein unsern teutschen Jünglingen fürschreib.»

«Das sechst, dass ich die Walchen fast lob in ihren nackent Bildern und zuvor in der Perspektiva.»

«Das siebent, dass ich die bitt, die etwas Künstlichs bei sich haben, dass sies lassen an den Tag kommen.»[4]

Ganz ausgeschlossen ist es, dass Dürer in Italien überhaupt Schriften von Alberti, Piero degli Franzeschi oder gar Leonardo kennen gelernt hat. In seinen Entwürfen befindet sich mehr als eine Stelle, in denen er ausdrücklich hervorhebt, wie er nichts davon gefunden hat. «Item hörte auch von keinem Neuen, der etwas beschrieb und ausliess-

---

[1] Nach Cantor wäre es also dieses Verfahren, das Dürer in Bologna wahrscheinlich genauer kennen lernen wollte und nicht den Gebrauch des Distanzpunktes, wie es Staigmüller annimmt.

[2] Unterweisung. (L. u. F. 181, 3.)

[3] Nach Langes Vermutung wahrscheinlich Pirkheimer. Vgl. L. u. F. S. 252.

[4] Dresdener Handschrift, Blatt Ib (L. u. F. 254).

gehn», sagt er 1512, «den ich zu meiner Besserung lesen möcht. Denn ob etliche sind, so verbergens doch ihre Kunst.»[1] — «Solcher Bücher hab wir aber nimmer, und darum so ein verlorn Ding unwiederbringlich ist, alsdann muss man nach einem andern trachten. Solches hat mich bisher bewegt, dass ich unterstanden hab, mein nachfolgete Meinung fürzulegen, auf dass, so es Etliche lesen, ihm weiter nachdenken, und dass man täglich's zu einem nähern unn bessern Weg und Grund kummen mög.»[2]

«Denn ich selber wollt lieber einen hochgelehrten und berühmten Mann in solcher Kunst hörn und lesen, denn dass ich als ein unbegründter davon schreibn soll. Jedoch so ich keinen find, der etwas beschrieben hätt, denn einen Mann, hiess Jakobus, was ein guter lieblicher Maler, in Venedig geboren, der wies mir Mann und Weib, die er aus der Mas gemacht, und wiewol ich zu Sinn nahm die Meinung, wie man solch Ding zu Wegen bringen möcht, doch kunnt ich nit von ihm erlangen sein Grund, wie er seine Kunst brauchet, und wiewohl ich dieselbe Zeit jung was, nach dann nahm ich die Ding zu Herzen, nahm für mich den Fitritrufium, der schreibt ein Wenig von der Gliedmass eines Mannes. Also aus den Obgenannten, hab ich darnach aus eigenem Fürnehmen gesucht.»[3]

«Dann man weiss, dass diese Kunst, die Menschen zu messen, ist verloren worden und lange Zeit nit in Brauch gewest, dann was sich in anderthalbhundert Jahren wieder angefangen hat. Aber die solches wieder angefangen, haben uns nichts aufgerissen und schriftlich an den Tag gebracht».[4]

Alle diese Stellen beziehen sich zwar nur auf die Proportionslehre, aber sie sind auch wichtig für eine Charakteristik Dürers überhaupt. Sie zeigen uns, wie beschei-

---

[1] Londoner Handschrift III, 24. (L. u. F. 298, 24).
[2] Lond. Handschr. III, 18 (L. u. F. 316, 17).
[3] Lond. Handschr. III, 43 (L. u. F. 340, 11). Dieselbe Stelle nocheinmal fast wörtlich III, 44. (L. u. F. 342, 16.)
[4] Lond. Handschr. (L. u. F. 344, 6.) Vergl. auch hierzu Lange und Fuhse, S. 332, 333, 335, 337. 338 und die Widmung in dem Proportionswerke selbst (L. u. F. 207/208), sowie das beigesetzte Privilegium S. 237.

den der Meister von seiner eignen Arbeit, und wie hoch er von dem geistigen Eigentum anderer dachte. «Wehe dir Verfolger und Dieb an fremder Arbeit und Begabung», setzt er drohend seinem Marienleben und den andern Folgen hinzu, «hüte dich an diese unsere Werke die dreiste Hand anzulegen.»[1] Und Dürer sollte selbst das thun? Er sollte selbst Albertis Erfindung gewissenlos ausbeuten, ohne seinen Namen auch nur mit einer Silbe zu erwähnen? Das ist wohl nicht anzunehmen. Da aber anderseits eine Verwandtschaft zwischen Dürers Vorrichtung und Albertis Schleier nicht wegzuleugnen ist, da ferner wir wissen, dass Albertis Erfindung bei Dürers Anwesenheit in Italien bereits allgemein verbreitet war, so können wir nur annehmen, Dürer habe dieses Verfahren kennen gelernt, ohne den Namen des Erfinders zu erfahren. Unterstützt wird diese Annahme noch durch die Geheimniskrämerei, mit der die italienischen Künstler Dürer überall entgegentraten. Noch in seiner Unterweisung klagt er darüber bitter, dass diese Kunst von den Gelehrten in «grösster Geheim und Verborgenheit gehalten wird.»[2]

3. «Wunderbar», sagt Springer, «zog das Leiden Christi die Phantasie Dürers an.»[3] Immer wieder und wieder kehrt er zu dem beliebten Gegenstande zurück und weiss ihn stets von einer andern Seite zu beleuchten und neue Töne in unserm Herzen anzuschlagen. Zweimal hat Dürer noch nach seiner Rückkehr aus Venedig das Leiden Christi verherrlicht, das einemal in der Kupferstich- das anderemal in der Holzschnittpassion. Beide Folgen erschienen fast zu gleicher Zeit, und doch unterscheiden sich

[1] Die betreffenden Stellen bei Heller 2. S. 549, 603, 656.

[2] Unterweisung, Buch IV, (L. u. F. 193, 21). Aehnlich verhält es sich mit den Albertischen Proportionsmassen, die dieser in seiner Schrift «de statua» (Quellenschr. f. Kunstgesch. IX. 200 ff.) beschreibt. Auch hier nehme ich an, dass Dürer die Masse kennen gelernt hat, ohne den Namen des Autors zu erfahren.

[3] Springer, S. 77.

beide wesentlich von einander, nicht nur in der Gesamtauffassung, sondern auch in der Architektur und in der Perspektive.

In keiner Folge tritt die Architektur so sehr in den Hintergrund, wie in der Kupferstichpassion. Das psychologische Moment ist es, was Dürer hier vor allen Dingen herauszuheben versucht, und was ihm auch in unübertroffener Feinheit und Schärfe gelungen ist. Was Christus in jenen schweren Tagen erduldet hat, was in seinem Innern dabei vorging, das will uns Dürer hier vor Augen führen. Er will uns schildern das Seelenleben des Heilandes, sein bewusstes Leiden, seinen Schmerz und seine Pein gegenüber den fanatischen Anklägern und rohen Schergen.[1]

Und wie scharf hat Dürer hier die Komposition zusammengefasst! Wie weiss er immer den Heiland in den Vordergrund zu stellen, den Blick auf ihn zu lenken, und ihm zugleich aus künstlerischen Rücksichten in einer oder zwei Personen, alles Charakterköpfe ersten Ranges, ein Gegengewicht zu bieten.

Freilich bei diesen Aufgaben, die der Meister sich hier stellte, konnte die Architektur nur eine nebengeordnete Rolle spielen. Wir sehen hier keine grossen Räume, keine weiten Aussichten, keine durchbrochenen Wände, nichts von allem dem, was den Blick von den handelnden Personen ablenken könnte. Aber was Dürer hier an Architektur bietet, gehört mit zum Ganzen und fügt sich diskret dem Ganzen und der jeweiligen Situation ein. Man vergleiche z. B. daraufhin die Geisselung in den vier Passionen miteinander. Wie wenig passt doch der Raum in der grossen Passion mit seinem schweren, prachtvollen Vorhange im Hintergrunde zu der pfeifenden und schreienden Meute, die ihn erfüllt! Wie schwer kontrastiert die herrliche Architektur mit ihren kannelierten Säulen, Rundbögen und freundlichen Ausblicken in der grünen Passion zu der schrecklichen Handlung, die sich hier vollzieht! Ganz anders die Kupferstichpassion. Ein enger, ungemütlicher Raum, eine dunkle Wand im Hinter-

[1] Vergl. auch Hoff, S. 105 ff.

grunde, scharfkantig und primitiv das Mauerwerk, eine einfache Säule, das ist alles, was wir hier erblicken, und das so ganz zu der rohen Leidenschaft, die hier ihre Triumphe feiert, hinzupasst.

So drängt sich die Architektur, die übrigens mit einer peinlichen Sauberkeit ausgeführt ist, hier nirgends auf, sie ist nirgends um ihrer selbst willen da, aber sie schliesst harmonisch das Ganze ab und hilft die Personen besser herausheben. Und sie ist vor allen Dingen natürlich dargestellt. Es sind keine unmöglichen Phantasiebauten, sondern Räume ohne jedes Beiwerk, wie sie wirklich existieren könnten. Dürer wandelt hier nur den Weg weiter, den er bereits in der grünen Passion beschritten hat.

Auch die Perspektive zeichnet sich durch Genauigkeit aus. Da gibt es keinen Gegenstand, den Dürer nicht sorgfältig konstruiert hätte, keine Linie, die nicht bis zu ihrem Fluchtpunkte verfolgt worden wäre. Auch darin, wie Dürer rechts oder links die Architektur abschneidet, wie er bei Innenräumen nur eine Ecke zur Darstellung bringt und von einer zentralperspektivischen Konstruktion derselben absieht, zeigt sich der erfahrene Meister. Freilich wird die Tiefenwirkung trotz der geringen Augendistanz bei dem kleinen Formate nicht überall erzielt. Die Personen kommen vom Hintergrunde nicht ganz frei; die Räume sehen sehr beengt aus und erscheinen vor allen Dingen im Verhältnis zu der Grösse der Personen viel zu niedrig.[1]

Und nun die kleine Passion. Sie war ja auf einen ganz andern Akkord gestimmt und wandte sich an einen bedeutend grösseren Kreis, wie die Kupferstichpassion. In epischer Breite wollte sie dem «Volke» erzählen, «wie die Sünde in die Welt kam, wie der Erlöser kommt und wie derselbe die Erlösung vollbringt».[2] Es ist aber falsch, diese

[1] Zur Höllenfahrt (B. 14) besitzen wir eine leicht kolorierte Vorstudie, auf die bis dahin noch nicht hingewiesen worden ist. Es ist der Lindwurm der Dresdener Handzeichnungen, (Tafel 38 der Soldanschen Publikation von Albrecht Dürers Handzeichnungen aus der Königlich. Bibl. zu Dresden), den wir nur klein wenig verändert auf dem Thorbogen zur Unterwelt wieder finden.

[2] Hoff, a. a. O., S. 100.

Folge allein unter dem Gesichtspunkte eines Volksbuches zu betrachten, dagegen sprechen doch entschieden der lateinische Titel und die lateinischen Verse des Chelidonius, womit Dürer die Ausgabe von 1511 versehen hat. Diese Verse beweisen, dass Dürer bei der Herausgabe mindestens den weiten Kreis der Gebildeten ebenso gut im Auge hatte wie das Volk. Wenn man darum bis dahin versucht hat, die stark realistisch gefärbten, drastischen Szenen, an denen die kleine Passion so reich ist, auf die derbe, handfeste und anschauliche Sprache zurückzuführen, die man zu dem Volke führen muss, so kann ich dem nicht zustimmen. Ich möchte dieselben vielmehr aus einem andern Grunde erklären.

Von der kleinen Passion gibt es bekanntlich zwei Ausgaben eine mit und eine ohne Text.[1] Nach Bartsch[2] und Retberg[3] ist die Ausgabe ohne Text die ältere. Thausing vermutet dagegen in diesen Blättern nur Probedrucke,[4] von Eye nimmt an, dass beide Ausgaben zu gleicher Zeit erschienen sind,[5] und Heller sieht die Ausgabe ohne Text für die jüngere an.[6] Ich halte die Vermutung von Bartsch und Retberg für die richtigste. Gegen Thausing spricht doch die Thatsache, dass Dürer selbst die Blätter einzeln und in ganzen Folgen bereits vorher verkauft hat.[7] Aus welcher Zeit freilich die Ausgabe ohne Text stammt, lässt sich schwer nachweisen, sicherlich liegen die Erscheinungsjahre beider nicht weit auseinander.[8] Das eine möchte ich

---

1 Nach Heller II, S. 601 gibt es auch zwei verschiedene Ausgaben mit Text, die aus demselben Jahre stammen. Er vermutet aber, dass nur der Titel und das letzte Blatt umgedruckt worden sind. Vergl. hierzu auch Hausmann, Dürers Kupferstiche etc.

2 Bartsch, Nr. 16.

3 von Retberg, Nr. 129.

4 Thausing II, 82.

5 von Eye, S. 268.

6 Heller, II, S. 604. Derselbe stützt sich auf Karl Heinrich von Heineke, Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen 1804. Nach Heineke sind die Holzstöcke nach Venedig gekommen und hier von Daniel Bussuccio 1612 neu herausgegeben worden. Diese 3. Ausgabe ist auch ohne Text und trägt Venedig als Druckort.

7 Thausing II, 83.

8 Ich halte die Akten über die verschiedenen Folgen der kleinen Passion noch nicht für geschlossen, die Verhältnisse liegen hier sehr verwirrt, und eine neue gründliche Spezialuntersuchung thut hier besonders not.

aber hier mit aller Bestimmtheit behaupten, dass die grosse und die kleine Passion aller Wahrscheinlichkeit nach kurz nacheinander von Dürer entworfen worden sind.

Ich halte es überhaupt nicht für richtig, im Stil und in der Auffassung einen Unterschied zwischen diesen beiden Folgen zu konstruieren und von einem dramatischen Ton der grossen und von einem epischen der kleinen Passion zu sprechen. Episch ist die kleine Passion insofern, als sie weit ausholt und mit grösserer Ausführlichkeit uns das Leiden des Herrn erzählt, aber man vergleiche doch die eigentlichen Passionsdarstellungen in beiden Folgen mit einander, und man wird finden, wie wenig dieselben in der Gesamtauffassung sich von einander unterscheiden.

Gerade die kleine Passion zeigt in ihren Passionsszenen eine solche Entfesselung der wildesten Leidenschaft, so viel Hass und Brutalität, wie wir sie kaum in einer andern Folge antreffen. Die Art, wie bei der Kreuztragung (B. 27) der eine Scherge mit einem Stabe den Heiland in den Nacken stösst, wie die Nagelung (B. 39) vollzogen wird, wie bei der Dornenkrönung (B. 34) ein Kriegsknecht mit ausgestreckter Zunge dem Herrn höhnisch das Rohr überreicht, wie ein anderer mit einer Zange die Krone niederzieht und mit einem Prügel gefühllos dreinschlägt, wie Christus an den Haaren vor Hannas gezerrt (B. 28) und wie er verspottet wird (B. 30), wie Malchus sich mit Händen und Füssen gegen den eindringenden Petrus wehrt, (B. 27) kann auch von den verwandten Szenen der grossen Passion kaum übertroffen werden. Es herrscht hier wie dort derselbe Ton, dieselbe Freude an dramatisch bewegten Szenen, und hier wie dort macht sich in diesen Blättern der Einfluss der Passionsspiele geltend. Trifft dieses aber wirklich zu, dann können wir nicht die Entstehung der einen Folge um 1500 und der andern um 1509—11 ansetzen. Denn zwischen diesen Jahren liegt eine tiefe Kluft, liegen Arbeiten auch auf dem Gebiete der Passionsdarstellungen und des Holzschnittes, in denen Dürer geradezu Formvollendetes geleistet hat.

Allein auch sonst weist die kleine Passion

Blätter auf, die noch von einer grossen Unfreiheit des Meisters zeugen. Zu diesen Blättern zähle ich besonders das Abendmahl (B. 24), Christus und der ungläubige Thomas (B. 49), die Himmelfahrt (B. 50), das Pfingstwunder (B. 51) und das Weltgericht (B. 52). Auf den unfreien Eindruck, den die Figur des Johannes auf dem Abendmahl macht und auf die Art, wie Thomas seine Hand tief in die Seitenwunde des Herrn bringt, hat bereits Zucker hingewiesen,[1] und ebenso wenig befriedigen uns die drei letzten Blätter. Auf der Himmelfahrt sehen wir vom Herrn nur den Saum des Kleides und die Füsse, und beim Pfingstwunder zeigen die Flämmchen der Begeisterung auf den Häuptern der Jünger noch ganz die traditionelle Auffassung, in der Dürer wandelt. Die Christusfigur auf dem Weltgerichte endlich, mit Lilie und Schwert zu beiden Seiten des Hauptes, erinnert in ihrer Darstellung an den Christus des Schatzbehalters (Figur 62),[2] während die Verdammten, die mit Ketten umspannt von phantastischen Teufeln in den Höllenrachen getrieben werden, der Darstellung in der Hölle auf dem Blatte «s» der Armenbibel der Albertina entsprechen.[3]

Unfrei zeigt sich Dürer in der kleinen Passion auch in der Darstellung des Nackten. Dreimal hat der Meister in dieser Folge das erste Elternpaar dargestellt, im Sündenfall (B. 16), in der Vertreibung (B. 17) und in der Höllenfahrt (B. 41), und auf allen drei Blättern sind sowohl Adam wie Eva höchst mangelhaft und in der Bewegung ungeschickt gezeichnet. Dieses muss um so mehr auffallen, als Dürer 1507 in den beiden Madrider Gemälden Idealgestalten geschaffen hat, zu denen wir noch heute bewundernd emporblicken. Die Fehler aber nur auf die un-

---

[1] Zucker, S. 37.
[2] Vergl. Hoff, S. 7.
[3] Auf den Zusammenhang der kleinen Passion mit den Armenbibeln hat Hoff S. 19 zuerst hingewiesen. Und zwar entsprechen nach Hoffs Feststellung ausser dem Weltgericht auch noch das Abendmahl und die Himmelfahrt in der Komposition den Darstellungen in der Armenbibel der Albertina, die von Anton Einsle reproduziert worden ist.

geschickte Hand des Formschneiders zurückzuführen, halte ich nicht für ratsam. Dazu sind sie doch zu bedeutend, und gerade das Blatt mit der ungeschicktesten Darstellung des Elternpaares, die «Vertreibung aus dem Paradiese», zeichnet sich durch einen besonders scharfen und sichern Schnitt aus. Nach meiner Ansicht erinnern diese Gestalten in ihrem krassen Realismus an die vier Hexen (B. 75) und an die Fortuna auf dem grossen Glück (B. 77) und gehören der Zeit vor 1504 an, jener Zeit, in der die Proportionsstudien und das Streben nach einer Normalschönheit noch Dürers Arbeiten nicht oder wenig beherrschten. Nur der Kopf der Eva auf der Höllenfahrt hat bereits etwas von der typischen Form an sich, die uns auf seinen Proportionszeichnungen später wiederholt begegnet.

Was mich aber hauptsächlich dazu veranlasst, diese Blätter einer früheren Zeit einzureihen, das ist vor allen Dingen ihre Architektur und ihre fehlerhafte Perspektive.

Auf den Blättern: das Abendmahl (B. 24), das Fusswaschen (B. 25), die Veronika mit dem Schweisstuche (B. 38) und Christus und Thomas (B. 49) ist der Ort der Handlung nur in höchstprimitiver Weise angedeutet. Und zwar erblicken wir vor uns einen Raum, der in gerader Ansicht dargestellt ist und durch die dunkele Hinterwand und die beiden gleich stark betonten Seitenwände markiert wird. Eine Tiefenwirkung besitzt derselbe nicht, und es fällt schwer, in der Architektur dieser Blätter den Meister des Marienlebens wieder zu erkennen, wenn wir eben nicht auf seine frühesten Jugendwerke zurückgreifen wollen. Das gleiche gilt auch von der Schaustellung, (B. 35) und auf dem Blatte: «Christus bei den Jüngern zu Emmaus» (B. 48) erblicken wir nur einen Rundbogen, der die Szene einschliesst. Alle diese Blätter verraten auch in der Perspektive den Anfänger, der zwar etwas von gewissen perspektivischen Gesetzen bereits gehört hat, der aber zu irgend welcher Beherrschung derselben noch nicht gelangt ist.

Etwas reicher ist die Architektur auf den Blättern, «die Tempelaustreibung» (B. 23), «Christus vor Hannas» (B. 28),

«die Verspottung» (B. 30), «Christus vor Herodes» (B. 32) und «die Dornenkrönung» (B. 34). Der Künstler vermeidet hier bereits die starre zentralperspektivische Ansicht und sucht Leben und Bewegung in die Massen hineinzubekommen und eine Raumtiefe zu erzielen, indem er Säulen aufstellt, Treppen und Stufen anbringt, die Wände durchbricht und einen Einblick in Nebenräume gewährt, kurz, indem er bereits hier mit all jenen Mitteln operiert, mit denen er im Marienleben solch glänzende Erfolge erzielt hat.

Aber wie wenig gelingt ihm dieses in der kleinen Passion, wie unnatürlich erscheint uns hier die Konstruktion und vor allen Dingen wie fehlerhaft ist dieselbe entworfen! Auf dem Blatte «die Verspottung» (B. 30) erblicken wir im Hintergrunde noch einen zweiten Raum, dessen sichtbare Seitenwand mit der Seitenwand des Hauptraumes parallel laufen soll, was hier keineswegs geschieht. Auf dem Blatte «Christus vor Herodes» (B. 32) liegen die Verschwindungspunkte der obern und der untern Linien in verschiedener Höhe. Auf dem Blatte «die Dornenkrönung» (B. 34) soll die Säulenhalle ein Kreuzgewölbe darstellen, darauf deutet die ganze Anlage und der Ansatz an der hintern Wand, der freilich zu hoch und perspektivisch nicht richtig gezeichnet ist, hin. Die Seitenwand dagegen lässt eher auf ein Tonnengewölbe schliessen, da der Wandbogen des Kreuzgewölbes fehlt.

Perspektivisch richtig sind von der ganzen Folge nur zwei Blätter gezeichnet: «Die Geisselung»[1] (B. 33) und «Christus vor Pilatus» (B. 36). Alle anderen Arbeiten zeigen mehr oder weniger bedeutende Fehler. Wohl am krassesten erscheinen dieselben auf den beiden Blättern «die Geburt» (B. 20) und «Christus vor Pilatus» (B. 31). Hier hat Dürer auf jede natürliche Darstellung vollständig verzichtet und lässt den malerischen Abschluss allein entscheiden.

Die Geburt Christi versetzt uns in eine verfallene Hütte, deren Dachstuhl nur noch mit wenigen Strohbüscheln be-

[1] Auf diesem Blatte ist auch die nackte Christusgestalt anatomisch richtig gezeichnet.

deckt ist. Zu dem Bretterboden dieser Hütte, auf dem die Madonna und die Hirten vor dem Christuskinde anbetend knieen, führt eine massive, gewölbte Treppe hinauf. Sowohl der Dachstuhl, wie der Bretterboden haben ihren besondern Horizont. Von dem Bretterboden sind die beiden Balken zu sehen. Dürer will dieselben in ungleicher Länge hervorragen lassen, er thut das aber so ungeschickt, dass die Balkenköpfe, infolge der falschen Zeichnung, in verschiedener Höhe zu liegen scheinen.

Noch willkürlicher ist die Architektur auf dem Blatte: «Christus vor Pilatus» (B. 31). Der Ort der Handlung soll hier der Hof des Richthauses sein. Aber wie ist derselbe dargestellt! Der Boden ist durch mannigfache Treppen und Stufen vollständig zerschnitten. Die Säule in der Nähe des Pilatus steht direkt unter einer Wölbung. Auf der rechten Seite des Hauseinganges befindet sich eine Säule, auf der andern nicht. Der Hof wird nach hinten durch einen Mauerwerkstreifen abgegrenzt, der zwischen den Säulen zwei Ausblicke auf entfernte Gebäude übrig lässt, der aber auch Pilatus von dem Eingange des Hauses scheinbar vollständig trennt. Auf diesem Streifen stehen wiederum die Eingangssäule und eine Hallensäule. In der Perspektive und Architektur dieses Blattes herrscht überhaupt eine Willkür, wie wir sie auch bei Dürer zum zweiten Male kaum wiederfinden.

Und nun vergleiche man mit diesen Arbeiten die Perspektive und Architektur des Marienlebens oder gar der grünen Passion. Wie sauber und gewissenhaft ist hier alles aufgerissen, wie genau und vor allen Dingen perspektivisch richtig sind hier die Baulichkeiten konstruiert. Und doch soll die kleine Passion aus dem Jahre 1511 stammen, sollen zwischen der grünen Passion und dieser Folge sieben lange Jahre liegen, in denen der Meister natürlich nicht stillstand, sondern sich auch auf dem Gebiete der Perspektive gewissenhaft weiter zu bilden versuchte und sich auch wirklich weiter gebildet hat, wie wir das aus dem bereits besprochenen Briefe an Pirkheimer erfahren haben.

Ich gebe dabei gerne zu, dass wir auch aus seinen

späteren Jahren perspektivische Konstruktionen von Dürer besitzen, gegen die vom Standpunkte des Schönen so manches einzuwenden wäre. Ich erinnere nur an die Architektur auf dem Holzschnitte «die Enthauptung des Johannes» von 1510 (B. 25). Aber diese Blätter gehören zu den Ausnahmen. Sie bilden ein Gegenstück zu den «Verkehrungen» seiner Proportionsstudien, und sie lassen sich erklären aus dem Bestreben Dürers, immer etwas Neues zu schaffen und von einem anderen Standpunkte aus, den Gegenstand zu entwerfen. Perspektivisch betrachtet sind all diese Arbeiten, so wenig angenehm sie auch manchmal für das Auge wirken mögen, vollständig richtig gezeichnet. Wir besitzen überhaupt vom Jahre 1504 an, weder unter den Kupferstichen noch unter den Holzschnitten von Dürer kein Blatt, gegen das nach dieser Richtung hin etwas einzuwenden wäre, abgesehen von dem einheitlichen Grössenmassstabe, zu dem der Meister erst auf den Handzeichnungen seiner letzten Jahre gelangt. Was Dürer aber in seinen guten Stunden, wenn er sich ruhig gehen liess, 1511 in der Perspektive bereits leistete, darüber kann uns die Messe des heiligen Gregor (B. 123) belehren. Die Art, wie hier der Altar, das Kreuz, der Schandpfahl, die Stufen perspektivisch gezeichnet sind, würde auch einem modernen Künstler alle Ehre machen.

Wie kommen also die zahlreichen perspektivischen Fehler in die kleine Passion hinein? Wir können uns dieselben nicht anders erklären, als dass wir annehmen, die Entwürfe zu dieser Folge stammen aus einer Zeit, in der Dürer die Perspektive noch nicht beherrschte, also spätestens aus den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts.[1] Unterstützt

[1] Dass Dürer seine Aufgabe als Künstler stets sehr ernst aufgefasst hat, darauf habe ich bereits hingewiesen. Ausserdem würde eine Flüchtigkeit von seiten des Meisters die unbeholfene, teils ganz naive, teils phantastische Architektur nicht erklären und noch weniger die groben Fehler der Perspektive. Dürer spricht zwar in seinem niederländischen Tagebuch (L. u. F. 140, 8) von schlechtem Holzwerk, aber ich würde darunter im Gegensatz zu Lange (a. a. O., Note 5) die schlecht geschnittenen und nach Dürers Urteil weniger gut geratenen Arbeiten verstehen, und nicht die schon im Voraus für den Massen-

wird diese Annahme durch die stark realistisch gefärbten Szenen, besonders in den eigentlichen Passionsdarstellungen, durch die Anlehnung an die Fastnachtspiele, an den Schatzbehalter und an die Armenbibeln, durch die fehlerhafte Darstellung des Nackten und durch die Architektur selbst. Das sind zusammengenommen wohl Gründe genug, um eine Umdatierung zu rechtfertigen. Selbstverständlich sind nun durchaus nicht alle Blätter dieser frühen Zeit zuzuweisen. Dagegen spricht schon ihr verschiedener künstlerischer Wert. Die Folge enthält Arbeiten, die uns bereits den monumentalen Stil der späteren Jahre ahnen lassen, und Kompositionen, die nach verschiedener Richtung hin einen unfreien Eindruck machen.[1] Und die letztern sind entschieden in der überwiegenden Mehrzahl. Darum wäre es auch nicht richtig, wenn man sich meinen Einwendungen gegenüber mit der Behauptung zu helfen versuchte, Dürer habe in dieser Folge nur einzelne ältere Entwürfe verwertet.[2] Nein, die ganze kleine Passion stammt in ihrem Grundstocke aus einer frühern Zeit, d. h. spätestens aus den Jahren um 1504.[3]

4. Noch eine Gruppe von Arbeiten wäre hier zu besprechen. Das sind die Landschaften aus jenen Jahren. Ich habe im zweiten Teile meiner Untersuchung nachge-

---

verkauf bestimmten, denn dazu waren schliesslich alle Holzschnitte bestimmt.

[1] Zucker dagegen hebt S. 37 besonders den einheitlichen Charakter dieser Folge hervor.

[2] Eine solche Verwertung eines ältern Entwurfes nimmt Zucker z. B. für die Geburt an (S. 167, Anmerk. 37, 2).

[3] Noch eine Hypothese wäre hier vielleicht zu diskutieren, nämlich die Annahme, dass wir in der kleinen Passion wahrscheinlich nur mit Arbeiten der Dürerschen Werkstätte zu thun haben, dass also auf deren Konto die Fehler derselben zu setzen wären. Allein nach meiner Ansicht trägt diese Folge auch in ihren schwächsten Blättern so sehr den Stempel des Dürerschen Geistes an sich, dass mir diese Annahme vollständig ausgeschlossen erscheint. Ausserdem wissen wir, dass Dürer in den Jahren von 1506—10 eine Werkstätte im grössern Massstabe wahrscheinlich nicht besessen hat. (Vergl. Thausing I, 178.) Wir kämen also auch bei dieser Annahme immer auf die Zeit vor der zweiten Reise zurück.

wiesen, wie wenig die Skizzen seiner ersten Reise eine genaue Kenntnis der Perspektive verraten. Wie steht es nun mit den Arbeiten von 1500—1510? Gerade hier ist eine genauere Untersuchung wichtig, weil sie uns Aufschluss geben kann, über die perspektivische Sicherheit und Schulung, über die der Meister in jenen Jahren verfügte. Denn es ist doch etwas anders, einen architektonischen Hintergrund mit Hülfe des Augen- und Fluchtpunktes zu konstruieren und eine Stadt, ein Dorf oder auch nur eine Häusergruppe nach der Natur frei aufzunehmen. Hier wie dort muss man freilich die perspektivischen Gesetze beherrschen, aber wie weit dieses wirklich der Fall ist, wie sehr einem dieselben in Fleisch und Blut übergegangen sind, darüber kann uns die einfachste Skizze nach der Natur, bei der die Feder oder der Pinsel flüchtig über das Papier eilen, mehr Aufschluss geben, als der sorgsam überlegte und sorgfältig ausgeführte Kupferstich. Und da ist es eine Freude, zu konstatieren, wie sehr sich die Aufnahmen aus der Umgebung Nürnbergs auch in Bezug auf die Perspektive von den Arbeiten seiner ersten Reise unterscheiden.

Was diese Blätter vor allen Dingen auszeichnet, das ist ihre vorzügliche Tiefenwirkung. Dürer hat von Anfang an darin bereits grosses geleistet. Auch seine ersten Skizzen, auch die Erlanger (L. 431) und Darmstädter Studie (L. 207) zeichnen sich hierin vorteilhaft aus[1] aber ein so gewaltiges Panorama wie die «trotszichmüll» in Berlin (L. 4/4a hat uns Dürer damals noch nicht geliefert und konnte es nicht liefern, weil ihm in jenen Jahren die Kenntnis der Perspektive fehlte. Ueberhaupt versagte 1494/95 die Dürersche Kunst überall da, wo es sich überwiegend um Aufnahmen

[1] Inbetreff der Dürerschen Landschaften sind hauptsächlich zu vergleichen: Haendcke Chronologie der Landschaften Albrecht Dürers (Heft 19 der Studien zur deutschen Kunstgesch. Strassburg 1899.) Thausing, Albrecht Dürer, der Abschnitt: Wanderschaft und Landschaftsmalerei, Kämmerer, Die Landschaft in der deutschen Kunst bis zum Tode Albrecht Dürers (Beiträge zur Kunstgeschichte, Neue Folge, IV. Leipzig 1886) und der Text zu der Lippmannschen Dürer-Publikation.

von Baulichkeiten handelte.[1] Und wenn die vorzügliche «Ansicht der Stadt Trient» scheinbar dagegen spricht, so liegt es nur daran, weil hier die Architektur bei dem grossen landschaftlichen Bilde vollständig in den Hintergrund tritt, resp. eine nebengeordnete Rolle spielt.

Ganz anders ungefähr 10 Jahre später. Die «trotszichmüll» ist wie aus einem Guss gearbeitet. Es ist ein einheitliches Bild, das der Künstler uns hier vor Augen führt, ein Bild von grandioser Wirkung, das den Blick mit unwiderstehlicher Macht in die Tiefe führt über die mit Dörfern und einzelne Gehöften übersäete hüglige Ebene.[2] Nur der Uebergang zu den Bergen des Hintergrundes ist noch nicht zart genug ausgeführt, wie überhaupt das Blatt sich durch eine gewisse Kühle und Härte in der Behandlung auszeichnet. Es fehlt ihm noch die Atmosphäre, wie sie auf der Ansicht von Nürnberg (L. 103) mit zur Darstellung gelangt. Die Gebäude der beiden hintern Ortschaften sind zu scharf umrissen und zu penibel im Einzelnen ausgeführt. Sie unterscheiden sich darin zu wenig von den Bauten des Vordergrundes und sind gegen diese zu wenig abgetönt.

Aber perspektivisch ist das Blatt ganz vorzüglich aufgebaut. Solch grobe Unrichtigkeiten, wie auf dem Blatt «Fenedier klausen» oder «Schloss Trient» machen sich hier nicht mehr bemerkbar, und wer in dieser Arbeit Fehler heraussuchen will, der muss schon Haus um Haus genau durchsehen und die Linien genau verfolgen, wenn er zu einem Resultat gelangen soll. Dann freilich werden wir hier finden, dass die Linien der hintern Gebäude entschieden mehr fallen müssten, da der Horizont der vordern Häuser bedeutend niedriger liegt. Die Gebäude der Ortschaft in der Mitte des Blattes sind im Verhältnis zu denen links oben etwas zu klein, und das Dach der Scheune rechts unten ist im Verhältnis zu den andern Gebäuden des Vordergrundes

---

[1] Vergl. Schloss Trient und die Schlosshofansichten der Albertina.

[2] Thausing (I. 124) sucht den Ort ganz in der Nähe von Nürnberg. Der Fluss wäre die Pegnitz, während links oben ein Thorturm und ein Vorort der Stadt zu sehen sind.

zu gross gezeichnet. Falsch ist auch die Mauer an dem Wege nach dem Flusse zu dargestellt.

Aber alle diese Fehler sind weiter nichts, wie unbedeutende, flüchtige Verzeichnungen, wie sie auch bei jedem andern Künstler vorgekommen sind und auch noch heute vorkommen, und sie thun vor allen Dingen der perspektivischen Wirkung des Blattes keinen Abbruch. Ja der verschiedene Horizont fällt bei der grossen Augendistanz überhaupt nicht auf. Die Hauptsache ist doch die, dass wir uns hier fragen: Beherrschte der Zeichner bei der Aufnahme dieses Blattes bereits die perspektivischen Gesetze oder nicht? Und diese Frage möchte ich entschieden bejahen. Deshalb halte ich es auch nicht für richtig, wenn Thausing[1] diese Aufnahmen aus der Heimat unmittelbar an die Blätter seiner ersten italienischen Reise anschliesst und sie also noch in die neunziger Jahre hinein verlegt.

Die Gründe, die er dafür angibt, haben ja so manches für sich. Er weist darauf hin, dass alle diese Arbeiten oben den Namen der Oertlichkeit tragen mit dem erst nachträglich angehängten Monogramm, dass sie alle mit derselben Sorgfalt, die öfters an Miniaturtechnik streift, ausgeführt worden sind[2] und dass in ihnen dieselbe Freude an der Natur, die Dürer auf der ersten Reise so mächtig ergriffen hatte, widerhallt. Dazu kommt noch die unfreiwillige Musse, die dem jungen Meister in den ersten Jahren nach seiner Rückkehr vergönnt gewesen sein mochte, und die er nun fleissig zu kleinen Studienreisen in der Umgebung der Vaterstadt benutzte.[3]

Aber man vergleiche doch die «trotszichmüll» mit den Tyroler Aufnahmen oder auch mit den Kupferstichen der neunziger Jahre, um sofort den bedeutenden Unterschied in der Perspektive herauszufinden. Das Schloss Trient, die Stadt Klausen auf dem grossen Glück, die Burgen auf dem Raub der Amymone, die architektonischen Hintergründe

[1] Thausing I, 120 u. 122.
[2] Thausing I, 127.
[3] Thausing I, 122.

in der grossen Passion sind von einem Künstler gezeichnet, der von der Perspektive nur ganz verworrene Kenntnis besessen hat, die Nürnberger Aufnahmen dagegen von einem Meister, der sich bereits jahrelang mit derselben beschäftigt haben muss. Nicht zum mindesten zeigt sich dieses auch in der Art, wie die Gebäude und Gehöfte mit der sie umgebenden Natur einheitlich verbunden sind, «als wären sie gleich den Bergen Bäumen und Büschen notwendig aus dem Boden emporgewachsen».[1]

Ich glaube darum, dass Haendcke auch vollständig im Rechte ist, wenn er in seiner Chronologie der Landschaften Dürers die «trotszichmüll» erst in die Zeit von 1506—1510 setzt. Frühestens kann das Blatt 1504 gezeichnet worden sein, also erst, nachdem Dürer zur Beherrschung der Perspektive gelangte. Was die Beischrift der Oertlichkeit anbetrifft, so ist diese nicht allein ein Kennzeichen seiner Jugendwerke, sondern kommt auch auf spätern Zeichnungen vor. Den Beweis dafür liefert uns das «steinpruch» in der Kunsthalle zu Bremen (L. 106) ein Blatt, das sowohl Thausing wie Haendcke in die Zeit nach 1506 setzen, und ob das Monogramm erst nachträglich hinzugesetzt worden ist oder nicht, darüber muss von Fall zu Fall entschieden werden. Ich halte es für leicht möglich, dass Dürer auf all seinen Handzeichnungen sowohl den Namen des Ortes wie das Monogramm erst später eingetragen hat. Eine Ausnahme davon machen nur diejenigen Blätter, die mit einer Jahreszahl versehen sind. Die Vorliebe Dürers endlich für die Landschaft hält noch das ganze erste Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts an und feiert auf der Himmelfahrt Marias des Hellerschen Altars und auf dem Allerheiligenbilde in Wien von 1511 ihre besonderen Triumphe. Die letzte datierte Zeichnung landschaftlichen Inhalts stammt aus dem Jahre 1512[2]

[1] Thausing I, 125.

[2] Die Zeichnung bei Bonnat in Paris trägt neben der Jahreszahl noch das frühe Dürermonogramm mit dem getrennten A.D. Haendcke (S. 34) hält die Zeichnung und die Zahl für echt, das Monogramm aber von späterer Hand eingetragen, resp. irrtümlich ergänzt. Lippmann dagegen glaubt, dass es sich hier vielleicht auch nur um eine Kopie

(L. 350). Dagegen geht Thausing vollständig richtig, wenn er im Allgemeinen die bunteren und sorgfältig ausgeführten Landschaftsstudien für älter hält, als die breit behandelten und weniger lebhaft gefärbten.[1] Nur dürfen wir die Aufnahmen aus der Umgebung Nürnbergs nicht soweit zurückdatieren, wie das Thausing thut.

Die «trotszichmüll» ist das grösste Panorama, das wir von Dürers Hand besitzen. Später legt sich der Meister auch darin Beschränkungen auf, um nichts Unmögliches zu leisten, und in seiner Unterweisung bemerkt er zutreffend: «Darum muss in solichen Dingen das, so kenntlich gesehen soll werden, in einer erkenntlichen Weiten stehn. Aber Landschaften zu sehen und zu machen, dass man etwan sechs oder sieben Meil sieht, hat es aber sein sunder Art.»[2]

Das Gegenstück zur «trotszichmüll» ist St. Johanneskirchen» in der Kunsthalle zu Bremen (L. 104). Auch von diesem Blatte gilt dasselbe, was bereits von der Drahtziehermühle gesagt worden ist, auch hier kommen bei einem vorzüglichen perspektivischen Aufbau einzelne Verzeichnungen mit vor. Die Gesimslinien an der Apsis der Kirche müssen nicht steigen, sondern fallen, die Linien der Gebäude nebenan sind zu steil gezeichnet. Die Konstruktion der Thorbögen befriedigt wenig. An den in einer Reihe stehenden Fachwerkhäusern links haben die Linien nicht immer denselben Verschwindungspunkt. Als erfahrener Meister zeigt sich Dürer dagegen darin, wie er den quadratischen Wiesenplan mit zur Darstellung bringt und ihn an drei Seiten mit Häusern und Gehöften umsäumt.

In der Kunsthalle zu Bremen befindet sich auch eine Ansicht der Stadt «Nörnperg» (L. 103) von der Hallerwiese am Ausflusse der Pegnitz aufgenommen, ein «Muster von Luftperspektive»,[3] das erste durchgearbeitete Stimmungsbild, die erste vollendete Tonmalerei in der deutschen Landschafts-

---

nach einer Dürerzeichnung handeln könne. Thausing erwähnt sie gar nicht.

[1] Thausing I, 127.
[2] Unterweisung IV. (L. u. F. 195, 9.)
[3] Thausing I, 123.

malerei.[1] Auffallend sind an diesem Blatte die schiefen Türme. Ob aber hier wirklich ein Fehler vorliegt, lasse ich dahingestellt, da man an vielen alten Kirchen thatsächlich die Beobachtung machen kann, dass sich der hölzerne Helm des Turmes infolge der Last der Jahre wirklich nach der Seite geneigt hat. Dagegen steht es fest, dass Dürer bei seinen Aufnahmen gerade die Türme Schwierigkeiten bereiteten. Den Beweis dafür liefert uns die Ansicht eines Kirchdorfes bei Bonnat in Paris (L. 355). Auch hier ist dem Künstler der Turm anfänglich schief geraten. Dürer hat aber den Fehler sofort korrigiert, wovon noch die Spuren zurückgeblieben sind.

Diese Federzeichnung bei Bonnat ist uns auch noch aus einem andern Grunde wichtig. Sie ist vom Jahre 1510 datiert und zeigt in der Perspektive eine absolute Sicherheit. Das Blatt ist quadriert. Links oben in halber Höhe befindet sich der Augenpunkt mittelst eines Ringleins angegeben und daneben stehen von Dürers Hand die Worte: «hab acht auffs awg.»[2]

Aus dem Jahre 1510 stammt wahrscheinlich auch ein anderes Blatt bei Bonnat (L. 349) das dieselbe Landschaft wie die Drahtziehermühle darstellt. Auf diese späte Zeit deuten sowohl die technische Ausführung wie die Perspektive hin. Ausschlaggebend für die Datierung sind aber die Veränderungen des Terrains, auf die Haendcke aufmerksam macht.[3] So ist die Weide am gegenüberliegenden Ufer grösser dargestellt und zwar in dem Masse, wie sie in 3—4 Jahren gewachsen sein kann.

Als letztes Blatt endlich würde ich hier die «Weydenmůll» in der Bibliothèque nationale zu Paris (L. 331) erwähnen, von der Thausing zutreffend sagt, sie erinnert in der Aufnahme und in der Schärfe der technischen Durchführung direkt an eine Photographie.[4]

---

[1] Haendcke, Chronologie der Landschaften, 32.

[2] Auch dieses Blatt beweist, dass 1510 die Perspektive bei Dürer im Vordergrunde des Interesses stand, um so auffallender sind die Fehler in der kleinen Passion.

[3] Haendcke, Chronologie, 34.

[4] Wenn Thausing die Weiden- und die Drahtziehermühle als Seitenstücke betrachtet, so trifft das nur zu, soweit es sich um die

5. Den Höhepunkt in der Entwickelung Dürers auf dem Gebiete der Perspektive bildet das Hieronymusblatt von 1514 (B. 60).[1] Es hiesse unnötige Worte machen, wollte ich etwas zum Lobe dieses Kupferstiches hinzufügen. Eines dagegen möchte ich aber hier noch besonders hervorheben. In den bisherigen Arbeiten lernten wir Dürer bereits als einen geschickten Perspektiviker kennen. Wir sahen, wie er sich sowohl in der Darstellung von freierfundenen Bauten wie in der Aufnahme nach der Natur eine Sicherheit erworben hat, um die ihn so mancher Künstler beneiden konnte. Nur um die richtige Schattenkonstruktion hat er sich bis dahin wenig gekümmert. Sowohl in seinen Holzschnitten, wie in seinen Kupferstichen und Gemälden finden wir den Schatten nur angedeutet, und auch in seinen Handzeichnungen kann von einer besondern Beachtung desselben kaum die Rede sein.[2] Dieses fällt um so mehr auf, als er bereits in seinem «Malerbuche» auch ein Kapitel über «Licht und Schatten» vorgesehen hatte.[3] Möglich, dass ihm die Kenntnis der Konstruktion in jenen Jahren noch vollständig fehlte, wahrscheinlich, dass ihm andere «Theoreme» näher lagen, denn selbst bei solchen Szenen, die im hellsten Sonnenschein spielen, wie die «Rast in Aegypten» oder «Christi Abschied von der Mutter» (Marienleben) fehlt der Schatten noch ganz. Eine Ausnahme bilden unter den Landschaften die «Weidenmull» (L. 331) und «Nörnperg» (L. 103). Was Dürer hier in der Natur

---

Oertlichkeit handelt. In der künstlerischen Ausführung ist zwischen beiden Blättern ein gewaltiger Unterschied. Haendcke setzt darum mit Recht die Weidenmühle erst in die Zeit um 1510 und stellt sie mit den beiden Ansichten von Nürnberg auf eine Stufe.

[1] Inbetreff der Deutung dieses Blattes ist besonders zu vergl.: Paul Weber, Beiträge zu Dürers Weltanschauung. Eine Studie über die drei Stiche Ritter, Tod und Teufel, Melancholie, und Hieronymus im Gehäus (Heft 23 der Studien zur deutsch. Kunstgesch. Strassburg 1900).

[2] Dagegen bringt er der Widerspiegelung im Wasser von Anfang an ein besonderes Interesse entgegen. Vergl. den Raub der Europa in der Albertina, das Panorama von Trient, die Landschaften in der Apokalypse, das grosse Glück, die Ansichten aus der Umgebung Nürnbergs u. a. m.

[3] Lond. Handschr. II. 164 u. III, 3. (L. u. F. 281 ff.)

beobachtet hat, dieses Verzittern des Lichtes, dieses Gleiten und Spielen desselben auf den Dächern und an den Wänden, diese mannigfachen Abstufungen und scharfen Umgrenzungen des Schattens, das sucht er nun im Hieronymusblatte praktisch zu verwerten und auf Binnenräume anzuwenden. Licht und Schatten, das sind die beiden Geheimmittel, mit deren Hülfe er hier das Wunderwerk vollbringt und einen poetischen Zauber über die Zelle ergiesst, die noch heute unsere Bewunderung erregt. Erst bei den Holländern des 17. Jahrhunderts, bei einem Pieter de Hooch, Isaak Koedyck und Jan Vermeer van Delft stossen wir wieder auf verwandte Arbeiten. Wir besitzen zu dem Hieronymusblatte keine Vorstudien, wir können hier seinen Entwicklungsgang nicht verfolgen, wie bei seinem «Ritter trotz Tod und Teufel»,[1] sicherlich muss es aber solche gegeben haben, der Sprung von den bisherigen Arbeiten zu diesem Blatte wäre sonst zu gross.

Und wie sicher und fest hat Dürer bei aller Zartheit die Schattenrisse dargestellt! Wie weich und doch perspektivisch richtig und bestimmt zeichnen sich z. B. die Butzenscheiben auf der Mauerfläche der Fensternische ab! Wie flimmert und funkelt es hinüber und herüber vom blendenden Weiss zu den grauen Halb- und dunkeln Kernschatten. Es herrscht bei aller Ruhe und Stille ein Leben hier im Raume, wie kaum auf einem zweiten Bilde. Man ist gewohnt, die Dürerschen Arbeiten nicht allein vom rein künstlerischen Standpunkte aus zu betrachten, man will auch den «Theoretiker» in ihnen stets erkennen und das Problem herausfinden, das den Meister bei ihrer Schöpfung beschäftigte. Sicherlich haben solch theoretische Maximen auch beim Hieronymusblatte Dürer die Hand geleitet, und ich glaube nicht fehl zu gehen, wenn ich vermute, dass es sich dabei nicht zuletzt um die richtige Licht- und Schattenberechnung gehandelt hat. Einst suchte Dürer auf einem kleinen Blatte, das sich heute in London befindet (L. 219) mit dem Pinsel den flüchtigen Son-

[1] Vergl. Haendcke, A. Dürers Ritter trotz Tod und Teufel. Kunsthalle 1898.

nenstrahl festzuhalten, der ihn bei seiner Arbeit mitten in der Waldeinsamkeit überraschte. Es ist ihm nicht gelungen, das Blättchen blieb unvollendet.[1] Was damals dem Künstler missriet, das hat er 1514, wenn auch nicht in Farbe, so doch in Schwarz und Weiss herrlich erreicht. Helles, warmes Sonnenlicht durchflutet den ganzen Raum und zeichnet an den Wänden, an der Decke und auf dem Fussboben malerische Schatten. Auf diese Wirkung hin ist das ganze Blatt angelegt und alles bis aufs kleinste hin angeordnet. Wie bei einem bestimmten Lichteinfall der Schatten konstruiert werden muss, das will uns der Theoretiker Dürer hier vor Augen führen, und er thut das in einer so geschickten Weise und unter Beobachtung so manigfacher Beispiele, dass es auch heute kein Lehrer der Perspektive besser und anschaulicher machen könnte. Man sehe sich darauf hin den Schatten des Tisches, an dem der greise Kirchenvater sitzt, einmal genauer an, der für sich allein ein Kabinettstück der Perspektive und der richtigen Berechnung darstellt. Und ähnlich ist es bei den andern Gegenständen. Selbst der Schweif des Löwen zeichnet sich genau und richtig auf dem Fussboden des Zimmers ab.

So weist das Hieronymusblatt in der Perspektive über die bisherigen Arbeiten hinaus und stellt ihnen gegenüber durch die Aufnahme der Schattenkonstruktion einen bedeutenden Fortschritt dar.[2] In seiner Unterweisung gibt dann Dürer nicht nur Anleitung zur Erlernung der Perspektive, sondern auch zur «Abstehlung mit Licht und Schatten». An einem Würfel versucht er es den Kunstgenossen zu zeigen, wie man den Schatten eines Körpers bestimmen könne.[3] Ihm war die Perspektive eben eine

[1] Vergl. über die Studie die feinsinnigen Bemerkungen bei Haendcke, Chronologie der Landschaften. S. 24 ff.

[2] Dagegen weist auch dieses Blatt in der Grösse des Hieronymus, also der dargestellten Person, und der Höhe des Raumes ein Missverhältnis auf, worauf schon Schreiber in seinem Lehrbuch der Perspektive S. 49 aufmerksam macht. Würde der Heilige aufstehen, so müsste er mit dem Kopfe die Decke berühren. Auch die Unterbeine sind zu kurz geraten. Immerhin machen sich diese Fehler hier nicht so bemerkbar, wie auf den bisherigen Blättern.

[3] Vergl. die betreffende Figur in der Unterweisung von 1525.

Wissenschaft, die sich jeder andern würdig zur Seite stellen dürfe. Nach Webers ansprechender Deutung sind die verschiedenen Gegenstände auf dem Blatte die «Melancholie» die Repräsentanten der sieben freien und der sieben mechanischen Künste, und unter den letzteren vertritt der Kristallkörper die Perspektive.[1] Eine neue Bezeichung für einen neuen Wissenszweig. Gewiss mit Recht, hat doch Dürer thatsächlich hierin etwas Neues gefunden, «was über das verrostete Schema der Tradition hinausragte»,[2] und den Beweis dafür liefert uns mit das Hieronymusblatt.

IV.

Die letzten Lebensjahre.

Das Jahr 1514 bedeutet nach jeder Richtung hin einen Höhepunkt in der Dürerschen Kunst. Seit 1512 steht der Meister mit Maximilian in Verbindung, von 1514 an nehmen ihn die Arbeiten für diesen kunstsinnigen Monarchen fast ganz und gar in Beschlag. Ueber den architektonischen Aufbau der Triumphpforte habe ich bereits gesprochen. Ich habe darauf hingewiesen, wie harmonisch derselbe im Grossen und Ganzen in seiner Anlage ist und wie unter dem überreichen Detail sich die schlichten Grundformen der Renaissance wieder erkennen lassen. Freilich darin hat Thausing[3] recht, mit den Triumphbögen der römischen Kaiser hat dieser Bau wenig gemein, ausgenommen die drei Durchgänge, aber man kann ihn auch ebenso wenig mit der Giebelform eines deutschen Renaissancehauses vergleichen.[4] Dagegen spricht doch die Kuppel, die den ganzen

[1] Weber. Dürers Weltanschauung, S. 76. Dagegen will Fritz Baumgarten in einer Rezension der Weberschen Studie (Zeitschr. f. bild. Kunst 1902, Heft 5) den Kristallkörper nur für ein allg. mathematisches Emblem gelten lassen.

[2] Weber, Dürers Weltanschauung, S. 76.

[3] Thausing II, 118.

[4] Thausing II, 118. Zucker, S 98 Eduard Chmelarz (Die Ehrenpforte des Kaisers Maximilian I., Jahrb der Kunst-

Bau krönt und beherrscht und überhaupt die ganze Anlage. Er ist und bleibt ein Werk besonderer Art, vom Dürerschen Standpunkte aus entworfen und mit Dürerschem Geiste erfüllt. In den Kuppeln und Lunetten lassen sich venetianische Vorbilder nicht verleugnen, allein sonst ist alles Dürers eigene Erfindung, bei der wir nicht nur den Reichtum seiner Phantasie, sondern auch seinen Sinn für harmonische Gliederung bewundern können.[1] Architektonisch wirkt die Pforte am besten in verkleinerten Abbildungen, wie wir eine solche in der Zuckerschen Dürerbiographie finden, in denen uns die malerische und plastische Umkleidung am wenigsten stört.

Und ebenso ist die Perspektive dieses Werkes zu loben. Ja sie ist eine Leistung ersten Ranges, die sich würdig dem Hieronymusblatte anschliesst, denn der ganze architektonische Aufbau ist auf einen einheitlichen Horizont und auf einen Augenpunkt hin konstruiert. Was das bedeuten will, davon erhält man eine Vorstellung, wenn man bedenkt, dass der Triumphbogen sich aus 190 Holzschnitten grössern und kleinern Formats zusammensetzt, die eine Fläche von 312 cm Höhe und 290 cm Breite bedecken.[2] Von der Anfertigung eines grossen einheitlichen Entwurfs für das architektonische Gerüst in dem Massstabe der spätern Ausführung und von einer stückweisen Uebertragung desselben auf die einzelnen Blätter, kann bei der Grösse der Zeichnung nicht die Rede sein. Dürer musste hier vielmehr den umgekehrten Weg gehen, er musste auch die Architektur stückweise aufbauen, genaue Berechnungen

---

samml. des Allerhöchsten Kaiserhauses IV, 290) weist hier besonders auf die Scuola die San Marco hin.

[1] Ueber den mutmasslichen Anteil des Hans Dürer, Hans Springinklee und etwaiger anderer Gehülfen an der Ehrenpforte vergl. Chmelarz a. a. O., S. 300 ff. Aber auch dieser Forscher steht auf dem Standpunkte, dass der eigentliche Entwurf in allen seinen Teilen wirklich von Dürer stammt, wenn es auch auffallend bleibt, dass wir bis jetzt nicht eine einzige Handzeichnung zu diesem umfangreichen und grossartigen Werke vorgefunden haben. Vielleicht würde eine genaue Durchforschung der Londoner und Dresdener Zeichnungen doch noch etwas zu Tage fördern.

[2] Ed. Chmelarz a. a. O., S. 306.

anstellen und dann die einzelnen Teile zu einem harmonischen Ganzen zusammenfügen. Und trotzdem diese einheitliche Wirkung! Nur ein Künstler von der Kraft und der Begabung Dürers, der nicht nur über eine reiche Phantasie, sondern auch über eine scharf ausgeprägte Beanlagung für mathematische Berechnungen und rein verstandesmässiges Arbeiten verfügte, dessen Auge und Hand zugleich durch jahrelange Uebung sich in der Perspektive eine Sicherheit erworben hatten, konnte eine solche Arbeit vollbringen. Mag man immerhin über diese Jahre der Dürerschen Schaffenszeit denken, wie man will, mag man hier von einem Stillstand in der Entwicklung seiner Kunst sprechen; in der Perspektive ist davon nichts zu merken. Im Gegenteil, die Ehrenpforte stellt gegenüber den bisherigen Leistungen wiederum einen Fortschritt dar und zeigt uns die ruhige Weiterentwickelung des Meisters auf diesem Gebiete.

Ich halte es überhaupt nicht für richtig, dieses Monument nur allein von rein malerischen Gesichtspunkten aus zu betrachten, den stolzen Bau nur als eine Serie von Holzschnitten anzusehen, in denen des Künstlers Hand durch genaue Vorschriften und tausenderlei Rücksichten eingeengt worden war. Das Werk ist auf eine architektonische Wirkung zugeschnitten und will als ein Ganzes genossen sein. Dabei kommen freilich die einzelnen Bilder zu kurz, sie sinken zu einem rein dekorativen Element herab, und helfen durch ihre Tiefenwirkung und Begrenzung die grossen Wandflächen gliedern.

Aber auch die stolzen Triumphbögen der römischen Kaiser waren ja mit Skulpturen übersäet, deren genaue Betrachtung nicht immer möglich war, und gar die Trajanssäule ist bis zur Spitze hinauf mit sorgfältig ausgeführten Reliefs bedeckt. Diese antiken Monumente schwebten aber dem Kaiser und seinen humanistischen Ratgebern vor Augen, als Dürer mit dem Auftrage betraut wurde, und nur die Jämmerlichkeit der Verhältnisse und die Knappheit der Mittel zwangen den Fürsten, sich mit diesem Aushülfsmittel zu begnügen. Möglich, dass dabei auch den durchaus verschieden gearteten Kunst- und Gesellschaftsverhältnissen

diesseits der Alpen Rechnung getragen werden sollte.[1] «Die Pforte der Ehren des Kaisers Maximilan» heisst es in der langen Beschreibung und Erklärung des Stabius, die dem Denkmal in der ganzen Breite unten angehängt wurde, «ist in der Gestalt von ihm aufgerichtet, wie vor alten Zeiten die Arcus triumphales den römischen Kaisern in der Stadt Rom, deren etliche zerbrochen sind und etliche noch gesehen werden».[2]

Eine architektonische Aufgabe haben selbst die Spruchbänder über den einzelnen Bildern zu erfüllen, indem sie der horizontalen Richtung gegenüber der stark ausgeprägten vertikalen zu ihrem Rechte verhelfen. Dass bei einer Arbeit von so umfangreichen Dimensionen und bei der Art, wie sie ausgeführt werden musste, nicht immer Punkt auf Punkt ganz genau übereinstimmen kann, dass dabei kleine Verzeichnungen vorkommen können, ist leicht verständlich und entschuldbar. So sind z. B. die beiden Seitenpforten zu stark in der Untersicht gezeichnet, und auch sonst finden wir hin und wieder eine Linie, die auf dem Wege zum Augenpunkte eigensinnig etwas abweicht.[3] Aber diese unbedeutenden Fehler thun der perspektivischen Wirkung keinen Abbruch. .Das Werk bleibt, halten wir alles in allem zusammen, ein «zierlich Werk», wie es in dem Briefe Dürers an Christoph Kress heisst,[4] auf dessen Vollendung der Meister mit Recht stolz sein konnte.

Und wenn uns die drei Pforten im Verhältnis zu der Höhe des Baues zu klein erscheinen, so dürfen wir den Künstler dafür nicht verantwortlich machen. Dürer musste sich eben grosse Wandflächen freihalten, um Platz für die vorgeschriebene, überreiche bildliche Darstellung zu gewinnen. Die perspektivische Wirkung des ganzen Aufbaues

---

[1] Ed. Chmelarz, a. a. O. S. 289.
[2] Die Stelle auch bei Thausing II, 118.
[3] Vergl. z. B. die Gesimslinien unterhalb der Hauptkuppel.
[4] Dieser Brief oder eigentlich nur eine Notiz, die Dürer Kress vor seiner Abreise nach Wien am 30. Juli 1515 in Nürnberg zustellte, befindet sich im Kupferstichkabinett zu Berlin, abgedruckt zuletzt bei Lange und Fuhse, S. 60.

wird aber noch erhöht durch die Stufen, die das Denkmal vorne umsäumen, und durch den Blick auf den Fliesenfussboden des Innern. So erhält der Bau auch eine vorzügliche Tiefe und innere Geräumigkeit. Er wächst damit zugleich über den Rahmen eines eigentlichen Triumphbogens hinaus und wird zu einem Tempel des Ruhms und der Ehre, den ein kunstsinniger Monarch sich und seinem Geschlecht als echter Sohn der Renaissance zu setzen versuchte, zu einem Tempel, von dem wir nur die herrliche Fassade schauen, bei dem wir aber ahnen können, wie märchenhaft derselbe auch in seinem Innern und in seinen übrigen Teilen ausgeführt sein muss.

Dass diese Illusion der Künstler wirklich beim Beschauer erwecken will, darauf deuten mir die beiden hintern Kuppeln hin, die rechts und links neben dem Mittelbau noch etwas hervorschauen, darauf deutet auch der Blick ins Innere. Und zwar gehört der Fliesenfussboden wirklich mit zum Bau und ist nicht etwa zusammenhanglos demselben hinzugefügt. Den Beweis dafür liefern uns die hintern Durchgangspforten, die wir deutlich erblicken, und die Art und Weise wie sie an den Fussboden angesetzt sind.

Die Triumphpforte wurde 1515 von Dürer vollendet und von dem Nürnberger Hieronymus Andreä (Jeronymus Formschneider zu Nurnberg) in Holz geschnitten. Die Probedrucke stammen aus dem Jahre 1517. Ob damals aber bereits eine komplette Gesamtausgabe hergestellt wurde, wissen wir nicht, ja dieses erscheint uns nach den eingehenden Untersuchungen von Eduard Chmelarz höchst zweifelhaft.[1] Erst 1526 erfolgte dann die eigentliche Drucklegung und offizielle Herausgabe und zwar nicht zu Nürnberg, sondern zu Wien.

Mit der Architektur und Perspektive der Ehrenpforte können sich die andern Arbeiten aus jener Zeit kaum

---

[1] Jahrb. d. Kunsts. des Allerh. Kaiserh. IV, 311. Die Arbeit von Eduard Chmelarz ist die ausführlichste Untersuchung, die wir über die Ehrenpforte besitzen. Eine Würdigung der Perspektive und Architektur enthält sie aber auch nicht.

messen. Das Antoniusblatt von 1519 (B. 58) übergehe ich. Die Burg auf dem Hintergrunde dieses Stiches stammt aus einer frühern Zeit und zwar aus der Zeit der ersten italienischen Reise. Wir finden sie bereits auf der «allegorischen Komposition» mit der Inschrift «Pupila Augusta» des Schlosses Windsor vor (L. 389), einer Handzeichnung, die sowohl Thausing wie Haendcke um das Jahr 1500 setzen,[1] und wenn etwas dazu beitragen kann, den Entwurf zu diesem Blatte früher zu datieren, so ist das seine fehlerhafte Perspektive, die in ihrer Willkür ganz an die frühesten Jugendarbeiten Dürers erinnert. Nach Zuckers Vermutung ist auch für die Figur des Einsiedlers ein älterer Entwurf verwertet.[2]

Auffallend ist an diesem Blatte ferner die Art und Weise, wie der landschaftliche Hintergrund und die dargestellte Person zusammengeordnet sind. Sie ist unnatürlich und perspektivisch unmöglich. So konnte Dürer den Kirchenvater nicht sehen. Entweder musste er die Burg weiter in den Hintergrund zurückrücken, oder er durfte sie nicht ganz zur Darstellung bringen. Jetzt erheben sich die Gebäude der imposanten Veste aber fast unmittelbar hinter dem Rücken des Heiligen, und Burg und dargestellte Person haben einen verschiedenen Grössenmassstab. Würden wir den Massstab der erstern auf Antonius übertragen, so müsste dieser ein Riese von Gestalt sein, der beim Aufstehen über die Häuser hinwegblicken könnte, ganz ähnlich wie Herakles auf der Darmstädter Zeichnung. Trotz des verschiedenen Grössenmassstabes wird der Heilige von der Burg geradezu erdrückt.[3]

---

[1] Sowohl Thausing (I, 285) wie Haendcke (Chronologie der Landschaft. 17) halten die Zahl 1516 für unecht. Die Ansicht Thausings, die auch noch Zucker (S. 115) übernimmt, dass wir hier die alte Nürnberger Reichsveste vor uns haben, hat Haendcke widerlegt, indem er nachweist, dass Dürer in der Komposition der Burg Ausschnitte aus dem Panorama von Trient verwertet hat.

[2] Zucker, S. 115.

[3] Wenn Springer (S. 50) von diesem Blatte besonders hervorhebt: «Wie gut hat Dürer hier den lesenden Antonius der Umgebung eingeordnet», so kann ich dem nicht beistimmen.

Auf einen frühern Entwurf würde ich auch den Hintergrund auf dem Kupferstiche die «Madonna an der Mauer» (B. 40) zurückführen. Wenigstens stimmt die Perspektive hier wenig mit den Arbeiten von 1514 überein.

Dagegen sehen wir auf dem Blatte die «grosse Kanone», einer Radierung in Eisen vom Jahre 1518 (B. 99) eine Landschaft von solcher Treue und Naturwahrheit dargestellt, wie wir sie sonst nur auf den unmittelbaren Aufnahmen aus der Umgebung Nürnbergs widerfinden. Dürer muss das idyllisch gelegene Dörfchen, das sich auf dem hügeligen Terrain des Hintergrundes erhebt, direkt einer Handzeichnung entnommen haben, ohne sich dabei viel um eine genaue Konstruktion oder nur um eine Nachprüfung der Perspektive zu kümmern. Dadurch gewinnt das Blatt entschieden an Frische und Lebendigkeit und übertrifft darin bedeutend die Ansicht auf dem Kupferstiche «Ritter trotz Tod und Teufel». Es schliesst sich unmittelbar an die Nürnberger Skizzen an und bildet den einzigen Versuch Dürers, ein landschaftliches Bild, wie er es wirklich geschaut hat, ohne jede Veränderung unmittelbar auf die Platte zu übertragen. Nur der mächtige Baumstamm links scheint nachträglich hinzugefügt worden zu sein, da er in seinen gewaltigen Dimensionen zu den übrigen dargestellten Gegenständen in keinem richtigen Verhältnis steht.

Die Landschaft auf der «grossen Kanone» ist bezeichnend für Dürers Kunstanschauung in jener Zeit. Der phantastische Zug ist hier bereits in seiner Künstlerseele vollständig zurückgetreten, die Freude am Komponieren, am Bessern der Natur verraucht, fortan beherrscht das Streben nach reiner Naturwahrheit alle seine Werke. «Das Leben in der Natur,» sagte er zutreffend in der Proportionslehre, «giebt zu erkennen die Wahrheit der Ding. Darum sich sie fleissig an, richt dich darnach und geh nit von der Natur in dem Gutgedunken, dass du wöllest meinen, dass Besser von dir selbs zufinden; dann du wirdest verführt.»[1] Und an einer andern Stelle heisst es: «Ich halt aber in solchem die Natur für

[1] Lange und Fuhse, 226. 20 ff.

Meister und der Menschen Wahn für Irrsal.»[1] «Je genauer dein Werk dem Leben gemäss ist, je besser dein Werk sein soll, und dies ist eigentlich wohr.»[2]

Auf die Anbetung der heiligen drei Könige in der Albertina von 1524 habe ich bereits hingewiesen. Hier möchte ich noch die Grablegung in den Uffizien zu Florenz und im Germanischen Museum zu Nürnberg (L. 86) hervorheben.[3] Es liegt etwas Schlichtes und Monumentales in der Anordnung des Zuges auf diesen Skizzen, und die Art, wie die Personen perspektivisch richtig und sicher in die Szene hineingestellt worden sind, verdient die vollste Bewunderung. Auf der Grablegung in Florenz tritt der Zug eben zum Thore hinaus, das sich zu den dargestellten Personen in einem richtigen Grössenverhältnis befindet. Ein einheitlicher Massstab beherrscht hier das ganze Bild und ebenso auf der Kreuztragung von 1520 (Florenz, Uffizien).

Auch bei Binnendarstellungen sucht Dürer dem Raume das Enge und Bedrückende zu nehmen, indem er wie beim Abendmahl von 1523 (B. 53), bei der Verkündigung von 1526 (L. 344) und in den Holzschnitten zur Unterweisung (B. 146—149)[4] die Decke weglässt. Was Dürer aber auf dem Gebiete der Perspektive um jene Zeit zu leisten vermochte, das können uns am besten die Blätter des niederländischen Skizzenbuches beweisen.

Es ist kein Zufall, dass wir von seiner ersten italienischen Reise meistens nur Landschaften, von seiner niederländischen dagegen ausser den Portraitzeichnungen hauptsächlich architektonische Aufnahmen besitzen. 1494/95 interessierte ihn vor allen Dingen die Natur. Sie hatte er besonders ins Herz geschlossen, und wo er sich zur Aufnahme des nackten Bauwerks versteigt, da ist es das «Malerische», das ihn an-

---

[1] Londoner Handschrift III, 49 (L. u. F. 351, 16).
[2] Londoner Handschrift IV, 106 (L. u. F. 363, 9).
[3] Eine dritte Grablegung aus jenen Jahren befindet sich in Frankfurt. (L. 198.)
[4] Der Zeichner des sitzenden Mannes, der Laute, der Kanne und des liegenden Weibes; die beiden letzten Blätter fanden erst in der zweiten Ausgabe von 1538 Aufnahme.

zieht und nicht etwa die Freude am Rein-Architektonischen oder das Interesse für die bautechnische Konstruktion.[1]

Ganz anders auf der niederländischen Reise. Er betrachtet die Bauwerke jetzt mehr mit dem Auge des Architekten. Zu Brüssel findet er das Rathaus «fast köstlich, gross und von schöner Masswerk gehauen, mit einem herrlichen, durchsichtigen Turm».[2] In der Abtei St. Michael zu Antwerpen fallen ihm die Emporen von Steinmasswerk auf und das Gestühl.[3] Am Münster zu Aachen erregen «die proportionierten Säulen mit ihren guten Kapitälen von Porphit» sein besonderes Wohlgefallen, die aber zu dem übrigen Bau nicht passen, sondern nur «eingeflickt» sind.[4] Und von dem Palaste des Grafen von Nassau bemerkt er: er ist köstlich gebaut und also schön geziert.[5]

Vergleicht man diese Stellen miteinander, dann ist es wohl möglich, dass Dürer 1520 auch im Stande war, dem Doktor der Erzherzogin ein Haus «aufzureissen, darnach er eins bauen hat wollen».[6] Diese Vorliebe Dürers für die Architektur auf jener Reise ist durchaus nicht auffallend. Sie hängt zusammen mit seinen mathematischen Studien, die damals ganz im Vordergrunde des Interesses standen, und sie lässt sich erklären aus der Charaktereigentümlichkeit Dürers selbst.

Wie kaum ein zweiter Künstler war Dürer unausgesetzt an seiner Weiterbildung thätig, wie kaum ein zweiter stellte

---

[1] Vergl. z. B. Schloss Trient.

[2] Niederländisches Tagebuch, Notiz vom 27. Aug. 1520. (L. u. F. 122, 17.)

[3] «Die haben von Steinmasswerk die kostlichste Porkirchen, als ich je gesehen habe, auch ein köstlich Gestühl in ihrem Chor.» Notiz vom 20. Aug. 1520. (L. u. F. 116, 17.) «Und zu Antorff» fügt er wohl in Erinnerung an die heimischen Verhältnisse hinzu, «sparen sie kein Kostung in solchen Dingen, denn do ist Geld genug.» Aehnlich urteilt Dürer über die Abtei St. Nikolaus in Middleburg. Notiz von 8. Dezember 1520. (L. u. F. 143, 25.)

[4] Notiz vom 7. Oktob. 1520. (L. u. F. 132, 19.) Es sind dies «die Säulen des Fitrufius», die ich bereits in einem andern Zusammenhang erwähnt habe.

[5] Notiz vom 27. Aug. 1520 (L. u. F. 123, 27.)

[6] Notiz vom 3. Sept. 1520. (L. u. F. 130, 22.) Ueber Dürer als Architekt vergl. auch Unterweisung, Buch III. (L. u. F. 182/83.)

er sich dabei aber stets bestimmte Aufgaben, die er zu lösen, und feste Ziele, die er zu erreichen suchte. Und erst dann, wenn er sein Ziel erreicht hatte, wenn er in dieser seiner «Erbet geherzter» wurde,[1] schritt er zum nächsten Problem weiter. «Man findet mancherlei Künst,» sagt er bereits 1513, «nimm dir eine unter ihn für und lass dich der Mühe nit beschweren, bis dass du das überkommst, das dich erfreuen mag. Dann aus Begierd könnten wir geren viel und hätten des kein Verdriess .... Dorum, der da untersteht zü müssiger Zeit etwas zu lernen, dorzu er sich am allergeschicktesten findt, Gott zu Ehren, ihm selbs und Anderen zu Nutz, der thut wohl.»[2]

So dachte und handelte Dürer von Anfang an, und so lässt es sich auch erklären, warum wir von seiner ersten Reise nur Landschaften, von seinem niederländischen Aufenthalt nur Architekturaufnahmen besitzen.[3] 1494/95 war es die Landschaft und 1520/21 die Architektur, in die er einzudringen versuchte. Und wie er damals zur vollständigen Herrschaft über die mannigfaltigen Formen der Natur gelangte, so gelangt er jetzt nicht minder zur Herrschaft über die Formen der Bauwelt. Dass dabei aber auch das malerische Moment nicht zu kurz kam, dass er vielmehr beiden, dem Maler und dem Architekten, genau wägend gab, was jedem gebührte,[4] das können uns am besten die Studienblätter des niederländischen Skizzenbuches beweisen.

Es sind kleine, schlichte Aufnahmen von hervorragenden Bauten, diese Ansichten aus den Niederlanden, flüssig und leicht mit dem Metallstifte hingezeichnet, man könnte sagen, fast hingehaucht, die aber ein so feines Auge und eine so scharfe Beobachtung der perspektivischen Gesetze verraten, eine so liebevolle Versenkung in die Details bei aller Hervorhebung des charakteristischen und bei genauer

---

[1] Londoner Handschrift III, 14. (L. u. F. 290, 7.)

[2] Londoner Handschr. III, 30 f. (L. u. F. 307, 28). Ganz ähnlich die Stelle III, 33. (L. u. F. 310, 20.)

[3] Vergl. dagegen Max Friedländer, Dürers Reisen, Museum VII, 1902. Heft 1.

[4] Vergl. Haendcke, Chronologie der Landschaften, 38.

Abwägung der malerischen Wirkung, dass wir diese Blätter nicht genug bewundern können. Darauf hin z. B. das Rathaus zu Aachen (L. 339) durchzusehen, gewährt einen besondern Reiz. Dürer sagte einmal zutreffend. «Daraus kummt, dass mancher Künstner in eim Tag mit der Federn etwas auf ein halben Bogen Papiers reisst, ist künstlicher weder eines andern gross Werk, daran mit allem Fleiss derselbe ein Jahr macht.»[1] Wenn das von irgend einem Künstler gilt, so gilt das von Dürer selbst, und die Skizzenblätter der niederländischen Reise sind mit ein Beleg dafür, nicht nur seine Portraitstudien, sondern auch seine Architekturaufnahmen.

Was aber die letzteren für die vorliegende Untersuchung noch besonders wertvoll macht, das ist, dass die meisten dieser monumentalen Bauten, wie der Dom zu Aachen (L. 404) oder «St. Michell» zu Antwerpen (L. 338) «mit Umschweif konterfeit» sind. Wir erblicken auf diesen Blättern nicht nur das Hauptgebäude, welches Dürer vor allen Dingen festhalten will, sondern auch die Bauten, die dasselbe umgeben und zwar so naturgetreu dargestellt und so einheitlich zusammengefasst, als wäre die ganze Häusergruppe mit einem modernen photographischen Apparat aufgenommen. Die letzte Forderung der Perspektive:

«Für die ganze Darstellung nur ein Grössenmassstab» hat auch hier Dürer wie auf den Passionsskizzen aus jenen Jahren glänzend erfüllt.

Als letzte Arbeit möchte ich hier schliesslich noch «das grosse Christuskreuz im Umrisse» erwähnen. Die Frage nach der Echtheit oder Unechtheit dieses Kupferstiches ist trotz der Untersuchungen Jaro Springers[2] noch nicht entschieden, ja ein Hauptargument Springers gegen die Echtheit, die eigentümliche Form der Architektur des Hintergrundes, fällt zusammen, da diese Architektur dem nieder-

[1] Londoner Handschrift IV, 106 (L. u. F. 358, 28).

[2] Jahrb. der Königl. Pr. Kunsts. VIII. Für echt erklären das Blatt: Nagler, (die Monogrammisten, München 1858, S. 165). Retberg (S. 98) und Ephrussi (S. 318). Als unecht sehen es an: Heller (Nr. 22. 50). Hausmann (S. 39) und Thausing (II, 277).

ländischen Skizzenbuche entstammt.[1] Ich möchte hier nur hervorheben, dass die Perspektive dieses Blattes eine ganz vorzügliche ist und in ihrer haarscharfen, genauen Konstruktion auch Dürer nicht zur Unehre gereichen würde.

. . .

Ueberblicken wir nun zum Schlusse noch einmal kurz die Resultate der vorstehenden Untersuchung, so erhalten wir zunächst über den Entwicklungsgang Dürers auf dem Gebiete der Architektur und Perspektive folgendes Bild:

Bis ungefähr zum Jahre 1500 bis 1503 hat sich der Meister wenig um die Architektur und Perspektive gekümmert. Reine Architekturaufnahmen besitzen wir aus dieser Zeit nur drei: das Schloss Trient und die beiden Schlosshofansichten in der Albertina, und alle drei Arbeiten sind perspektivisch ganz falsch gezeichnet. Dasselbe gilt von den Burgen und Ortschaften auf den Holzschnitten und Kupferstichen aus jenen Jahren. Ein Umschwung in der Gesinnung Dürers tritt erst um das Jahr 1500 ein. Veranlasst wurde derselbe einerseits durch das Studium des Vitruv und anderseits durch die Vorarbeiten für die grossen Holzschnitt-Folgen, bei denen rein architektonische Hintergründe nicht zu umgehen waren. Doch weist noch die grosse Passion auch in den mit 1510 datierten Blättern in der Perspektive grobe Fehler und im Charakter der Architektur eine unruhige Phantastik auf, ein Beweis dafür, dass diese Folge noch aus der frühen Zeit stammt. Dieser Stil der grossen Passion geht im Marienleben in einen malerischen über, der zugleich auch in den meisten Blättern ein echt deutsches Gepräge zeigt, er nähert sich dann in der grünen Passion deutlich der Renaissance und strebt in den spätern Arbeiten immer mehr nach Schlichtheit und Naturwahrheit.

[1] Es sind links Bergen op. Zoom (L. 337) worauf Zucker (Repert. für Kunstw. 1898. S. 376) und rechts die Burg aus der Rheingegend bei Blasius in Braunschweig, worauf Haendcke in seiner Chronologie der Landschaften, S. 38, Anmerk. 1 aufmerksam macht.

Den Abschluss in der Entwickelung bildet die Anbetung der heiligen drei Könige in der Albertina von 1524.

Seit 1503 beherrscht Dürer auch die Perspektive, doch zeigen noch die ersten Arbeiten in der Konstruktion eine gewisse Steifheit und Aengstlichkeit. Sie leiden unter der Annahme einer zu geringen Augendistanz und sie werden erst allmälich freier und sicherer. In dem Hieronymusblatte lehrt uns dann Dürer die richtige Schattenkonstruktion, und in der Architektur der Ehrenpforte zeigt er uns, wie er auch im Stande war, grosse architektonische Pläne zu entwerfen und perspektivisch richtig darzustellen.

Hand in Hand mit der Entwickelung in der perspektivischen Konstruktion geht die Schulung im perspektivischen Skizzieren oder in der freien Aufnahme nach der Natur. Diese Aufnahmen sind fehlerhaft auf den Blättern der ersten italienischen Reise, sie werden entschieden sicherer und perspektivisch richtiger auf den Studien aus der Umgebung Nürnbergs und sie nähern sich der Vollendung auf den Skizzen des niederländischen Tagebuchs. Die letzten Blätter weisen auch einheitlichen Grössenmassstab für das ganze Bild auf und bilden so mit den Passionsskizzen aus jenen Jahren den Abschluss der Dürerschen Perspektive überhaupt.

Ist Dürer nun zur vollständigen Beherrschung der Perspektive gelangt? Zahn verneint diese Frage,[1] und ich möchte sie entschieden bejahen, denn die unbedeutenden Fehler, die sich hin und wieder auch auf den Studienblättern der letzten Jahre vorfinden sind flüchtige Verzeichnungen, wie sie auch bei dem gewissenhaftesten Lehrer der Perspektive vorkommen können. Diese Fehler aber Dürer anzurechnen, wäre kleinlich, wäre dasselbe, als wenn wir von Michelangelo behaupten wollten, er gelangte nicht zur Beherrschung des Nackten, weil sich in der und der Figur Verzeichnungen vorfinden. Eigentlich versteht es sich bei einem Künstler, der wie Dürer in seiner Unterweisung so klar und so scharf

---

[1] Zahn, a. a. O., S. 93. Anmerk. 4. Zahn macht diese Anmerkung ohne jede weitere Begründung.

die wichtigsten Sätze der Perspektive zusammenzufassen verstand, von selbst, dass er auch diese Sätze in seinen Arbeiten beachten wird, zumal, wenn er so gewissenhaft ist wie unser Nürnberger Meister, und thatsächlich kommen in den Kupferstichen, Holzschnitten und Gemälden seit 1504 auch keine Fehler mehr vor, abgesehen von dem einheitlichen Grössenmassstabe.

Die vorstehende Untersuchung hat aber auch ein zweites ergeben, sie hat gezeigt, wie wichtig die Perspektive in ihrer Unabhängigkeit von jeder subjektiven Beurteilung für die Datierung zweifelhafter Blätter ist, und sie hat es versucht, solche Arbeiten Dürers genauer zu datieren. Es hiesse in der That an der Entwickelung Dürers auf dem Gebiete der Perspektive irre werden, wollten wir z. B. die Entwürfe zur kleinen Passion erst in das Jahr 1509—11 setzen. Die Perspektive stimmt in allen andern Arbeiten so sicher mit den datierten Blättern überein, dass wir ihr auch ruhig da folgen können, wo die Arbeiten undatiert sind.

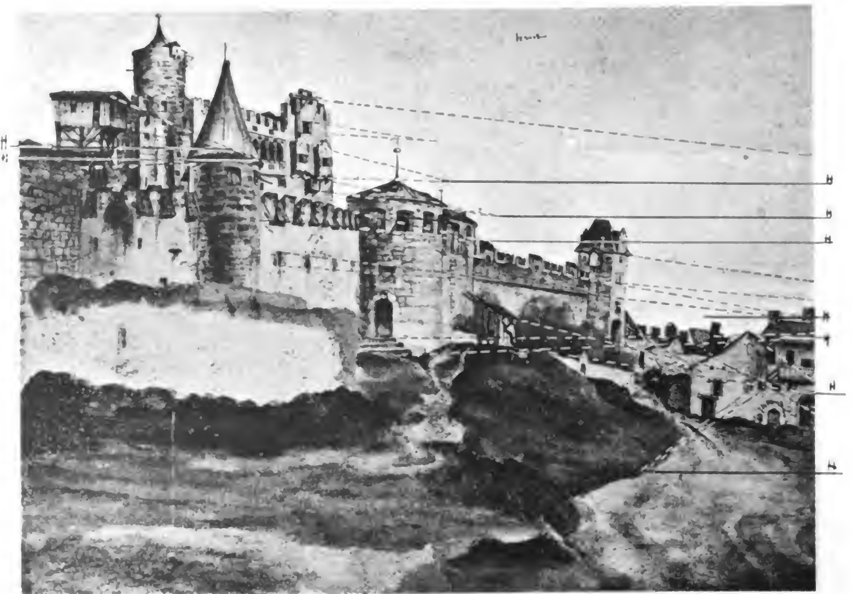
Drittens glaube ich nachgewiesen zu haben, wie innig die theoretischen und künstlerischen Arbeiten bei Dürer auch inbetreff der Perspektive und Architektur mit einander zusammenhängen. Wie Dürer der erste deutsche Landschaftsmaler gewesen ist, so ist er auch der erste deutsche Künstler, der die Bedeutung der Perspektive für die rechte Wirkung des Bildes erkannt hat. Auch ihm ist hier das Wissen wie dem Italiener Alberti «der Weg zur wahren Kunst». «Denn ausserhalb der Messung oder ahn einen Verstand einer guten Mass, kann kein gut Bild gemacht werden, und ein gut Bild muss mit grosser Mühe und Arbeit gemacht werden. Dann es geht nit unbesunnen zu.»[1] Und auch inbetreff der Perspektive ruft er seinen Kunstgenossen zu: «Dann ob ich etwas anzünd, und ihr all Mehrung mit künstlicher Besserung darzu thut, so mag mit der Zeit ein Feuer daraus geschürt werden, das durch die ganze Welt leucht.»[2]

[1] Londoner Handschriften III, 53. (L. u. F. 346, 10). Vergl. auch die Vorrede zur Unterweisung. (L. u. F. 181, 3).

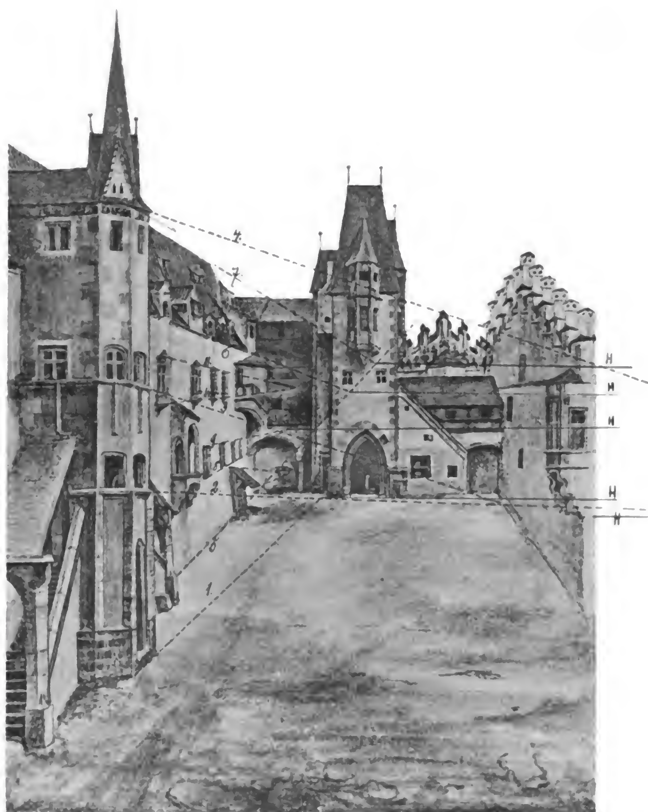
[2] Lond. Handschrift III, 26, (L. u. F. 299, 13).



DER HEILIGE HIERONYMUS IM GEHÄUS VON 1492.



SCHLOSS TRIENT. SKIZZE VON DER ERSTEN ITALIENISCHEN REISE.
(NACH EINER ORIGINALREPRODUKTION DER G. GROTESCHEN VERLAGSBUCHHANDLUNG IN BERLIN.
F. LIPPMANN, ZEICHNUNGEN VON ALBRECHT DÜRER IN NACHBILDUNGEN.)



DIE SCHLOSSHOFANSICHT IN DER ALBERTINA.
(NACH EINER ORIGINALREPRODUKTION VON GERLACH UND SCHENK IN WIEN.)



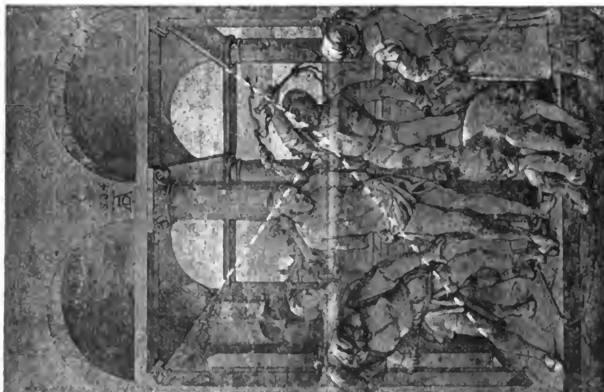
DER RAUB DER AMYMONE, KUPFERSTICH.



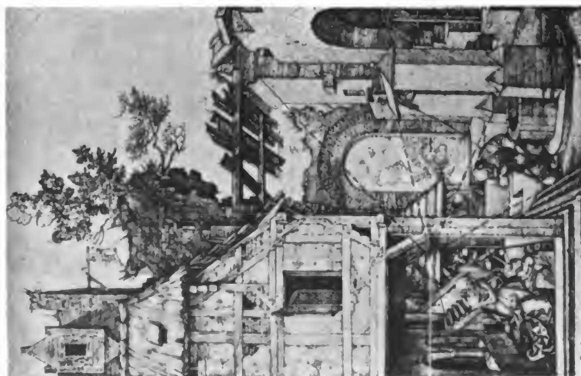
DAS HEILIGE ABENDMAHL AUS DER GROSSEN PASSION.



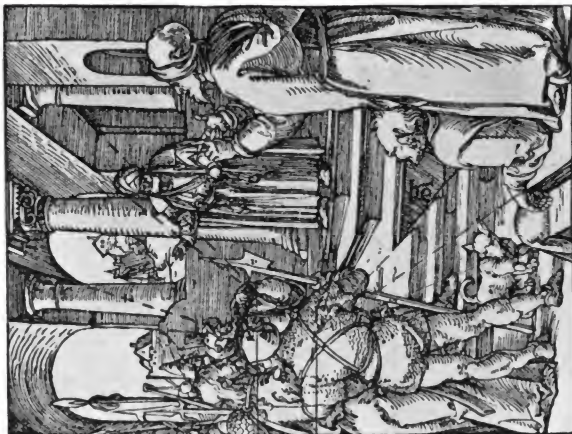
DIE ZURÜCKWEISUNG VON JOACHIMS OPFER.
AUS DEM »MARIENLEBEN«, 1504/5.



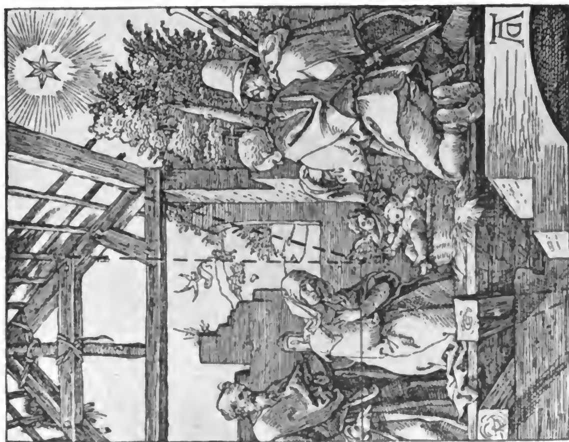
DIE GEISSELUNG AUS DER GRÜNEN PASSION.



»WEIHNACHTEN«, KUPFERSTICH VON 1504.



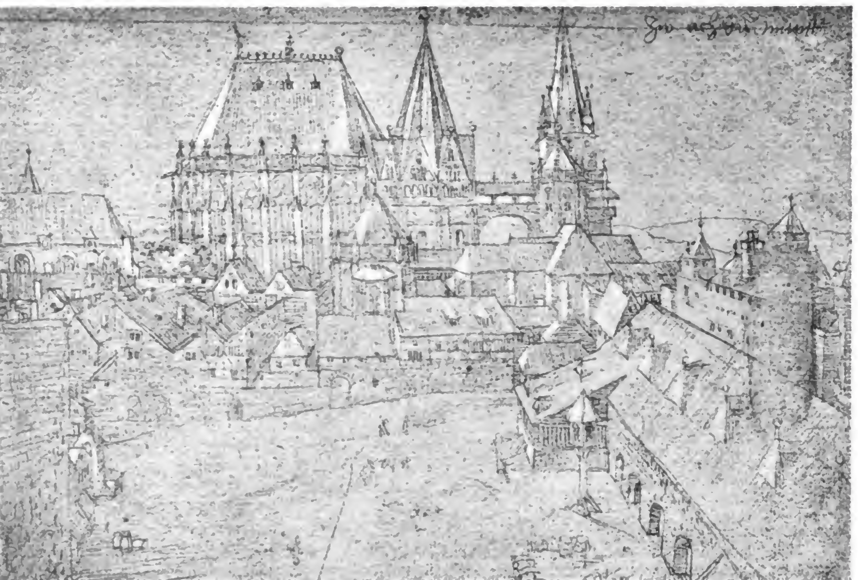
CHRISTUS VOR PILATUS. KLEINE PASSION.



DIE ANBETUNG DES KINDES. KLEINE PASSION.



DER HEILIGE HIERONYMUS IM GEHÄUS. KUPFERSTICH VON 1514.



DAS MÜNSTER ZU AACHEN. AUS DEM NIEDERLÄNDISCHEN SKIZZENBUCHE.
(NACH EINER ORIGINALREPRODUKTION DER G. GROTHESCHEN VERLAGSBUCHHANDLUNG IN BERLIN.
F. LIPPMANN, ZEICHNUNGEN VON ALBRECHT DÜRER IN NACHBILDUNGEN.)

14. Die mittelalterlichen Grabdenkmäler mit figürlichen Darstellungen in den Neckargegenden von Heidelberg bis Heilbronn. Aufgenommen und beschrieben von Dr. Hermann Schweitzer. Mit 21 Autotypieen und 6 Lichtdrucktafeln. ℳ 4. —

15. Zur Geschichte der oberdeutschen Miniaturmalerei im XVI. Jahrhundert. Von Hans von der Gabelentz. Mit 12 Lichtdrucktafeln. ℳ 4. —

16. Der Skulpturencyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters und seine Stellung in der Plastik des Oberrheins. Von Kurt Moriz-Eichborn. Mit 60 Abbildungen im Text und auf Blättern. ℳ 10. —

17. Die Basler Galluspforte und andere romanische Bildwerke der Schweiz. Von Arthur Lindner. Mit 25 Textillustrationen und 10 Tafeln. ℳ 4. —

18. Holländische Miniaturen des späteren Mittelalters. Von Willem Vogelsang. Mit 24 Abbildungen im Text und 9 Lichtdrucktafeln. ℳ 6. —

19. Die Chronologie der Landschaften Albrecht Dürers. Von Professor Dr. Berthold Haendcke. Mit 2 Lichtdrucktafeln. ℳ 2. —

20. Der Ulmer Maler Martin Schaffner. Von S. Graf Pückler-Limpurg. Mit 11 Abbildungen. ℳ 3. —

21. Deutsche Mystik und deutsche Kunst. Von Alfred Peltzer. ℳ 8. —

22. Leben und Werke des Würzburger Bildschnitzers Tilmann Riemenschneider 1468-1531. Von Eduard Tönnies Mit 23 Abbildungen. ℳ 10. —

23. Beiträge zu Dürers Weltanschauung. Eine Studie über die drei Stiche Ritter Tod und Teufel, Melancholie und Hieronymus im Gehäus. Von Paul Weber. Mit 4 Lichtdrucktafeln und 7 Textbildern. ℳ 5. —

24. Tuotilo und die Elfenbeinschnitzerei am «Evangelium longum» (= Cod. nr. 53) zu St. Gallen. Eine Untersuchung von Jos. Mantuani. Mit 2 Tafeln in Lichtdruck. ℳ 3. —

25. Der Handschriftenschmuck Augsburgs im XV. Jahrh. Von Ernst Wilhelm Bredt. Mit 14 Tafeln. ℳ 6. —

26. Friedrich Herlin. Sein Leben und seine Werke. Eine kunstgeschichtliche Untersuchung von Friedrich Haack. Mit 16 Lichtdrucktafeln. ℳ 6. —

27. Albrecht Dürers Genredarstellungen. Von Wilhelm Suida. ℳ 3. 50

28. Albert von Soest. Ein Kunsthandwerker des XVI. Jahrhunderts in Lüneburg. Von W. Behncke. Mit 33 Abbildungen im Text und 10 Lichtdrucktafeln. ℳ 8. —

29. Die Wallfahrtskirche in Heiligelinde. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des XVII. und XVIII. Jahrhunderts in Ostpreussen. Von Anton Ulbrich. Mit 6 Tafeln. ℳ 7. —

30. Beiträge zur Geschichte Wenzel Jamnitzers und seiner Familie. Auf Grund archivalischer Quellen herausgegeben von Max Frankenburger. ℳ 4. —

31. Tobias Stimmer. Sein Leben und seine Werke. Von A. Stolberg. Mit 20 Lichtdrucktafeln. ℳ 8. —

32. Die Kunst am Hofe der Markgrafen von Brandenburg, fränkische Linie. Von Fr. H. Hofmann. Mit 4 Textabbildungen und 13 Tafeln. ℳ 12. —

33. Hans Sebald Beham. Ein kritisches Verzeichniss seiner Kupferstiche, Radirungen und Holzschnitte. Von Gustav Pauli. Mit 36 Tafeln. ℳ 35. —

34. Eine Bamberger Baumeisterfamilie um die Wende des 17. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Dientzenhofer. Von O. A. Weigmann. Mit 28 Abbildungen im Text und 32 Lichtdrucktafeln. ℳ 12. —

35. Studie über das deutsche Schloss und Bürgerhaus im 17. und 18. Jahrhundert. Von Dr. H. Schmerber. Mit 14 Abbildungen. ℳ 6. —

36. Studien zum romanischen Wohnbau in Deutschland. Von Karl Simon. Mit 1 Tafel und 6 Doppeltafeln. ℳ 14. —

37. Die mittelalterliche Grabplastik in Nord-Thüringen mit besonderer Berücksichtigung der Erfurter Denkmäler. Von Otto Buchner. Mit 18 Abbildungen im Text und 17 Lichtdrucktafeln. ℳ 10. —

38. Die Ornamentik bei Albrecht Dürer. Von Valentin Scherer. Mit 11 Lichtdrucktafeln. ℳ 4. —

39. Die Perspektive und Architektur auf den Dürer'schen Handzeichnungen, Holzschnitten, Kupferstichen und Gemälden. Von Karl Rapke. Mit 10 Lichtdrucktafeln. ℳ 4. —

40. Peter A. von Verschaffelt. Sein Leben und sein Werk. Aus den Quellen dargestellt von Jos. Aug. Beringer. Mit 2 Abbildungen im Text und 29 Lichtdrucktafeln. ℳ 10. —

Unter der Presse befinden sich:

Max Geisberg. Israhel van Meckenem und die westfälischen Kupferstecher des 15. Jahrhunderts.

Weitere Hefte in Vorbereitung.

Die Studien zur Deutschen Kunstgeschichte erscheinen in zwanglosen Heften. Jedes Heft ist einzeln käuflich.

